DIE KUNST FÜR ALLE

ZWEIUNDVIERZIGSTER JAHRGANG
1926—1927

MÜNCHEN 1927
F. BRUCKMANN A.-G.

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

NAMEN-VERZEICHNIS — ORTS-VERZEICHNIS — GEDANKEN ÜBER KUNST

Orts-Verzeichnis

Gedanken über Kunst

Bücher-Besprechungen

II. Bilder

BILDER

BILDER

AUGUSTE RENOIR. BADENDES MÄDCHEN

OTTO GUSSMANN †. STILLEBEN

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1926

Das Statistische der Ausstellung haben wir in dem Vorbericht schon gegeben. Hier das Notwendigste über ihr Wesen. Sie verdankt ihre glückliche Einheit dem Umstande, daß Dr. Hans Posse, der Direktor der Dresdner Galerie, die Werke an Ort und Stelle selbst ausgesucht hat und zwar nach dem Gesichtspunkte: zu zeigen, wie die moderne Richtung in allen Kulturländern Europas herrscht oder mindestens ihre bedeutenden Anhänger hat. Außerdem hat er durchaus nach Qualität im modernen Sinne gesucht. Und schließlich gibt er noch einen Rückblick auf das Werden des modernen Gedankens, indem er von dem Alten dazu auswählte, was sich davon bis auf heute gehalten hat. Das gilt vor allem für das Ausland, für Deutschland für die drei großen Meister Corinth, Liebermann und Slevogt, für Marc und Macke. Ganz auf die Gegenwart gestellt ist die umfänglichste deutsche Abteilung, nämlich Dresden, die darum wohl vielseitig und anziehend für weitere Kreise, aber nicht geklärt wirkt, wie die ausländischen Abteilungen. Hier sieht man als Stützen wohlbegründeter Wirkung Robert Sterl, Otto Gußmann, Paul Rößler, von der Genossenschaft aber Feldbauer, Dorsch und Hans Unger, neben ihnen auch Otto Lange, Dix, Felixmüller und in starkem Gegensatz zu ihnen Richard Müller, der so scharf und richtig zeichnet und koloriert. Auch Skade, Lachnit, Hanner, Fraas und Rudolf dürfen mit Ehren genannt werden. Glänzend ist die Dresdner Architektur und Innenkunst durch Tessenow vertreten, der die alten bekannten Räume lediglich durch gute Verhältnisse und wirksame Einteilung und Anordnung in verschiedener Ge-

JAMES ENSOR. MÄDCHEN MIT PUPPE

Mit Genehmig. der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

PABLO PICASSO. DER RAUCHER

ANTON FAISTAUER. BILDNIS DER GATTIN DES KÜNSTLERS

stalt zu einem glänzenden Rahmen für die Bilder und Bildwerke ohne jede Zierate umgeschaffen hat, die dann Posse mit feinstem dekorativem Verständnis aufstellte, so daß sich die Zweckmäßigkeit der Räume unauffällig offenbart. Diese dekorative Aufstellung der Gemälde ist natürlich mehr für Kenner berechtigt, als für die große Masse der Besucher der Gartenbau-Ausstellung, die meist kopfschüttelnd und lachend an den Bildern vorbeigehen, die das Entzücken der Kunstverständigen bilden, und von den wechselnden Eindrücken hin und her geschüttelt werden, genau so wie bei den Anfängen des Impressionismus vor 40 Jahren.
Von der Dresdner Plastik ist vor allem erwähnenswert ein trefflicher „Heiliger Sebastian" in Holz von Albiker und von demselben eine überlebensgroße „Pallas Athene", die als Blickpunkt in der langen Perspektive der Dresdner Malerei auf dem weißen Grunde glänzend zur Geltung kommt. Die Eingangsvorhalle beherrscht Georg Wrbas mächtiges Reiterstandbild des Königs Georg (in Gips), das nach der Revolution natürlich nicht mehr in Bronze ausgeführt werden kann. Auch Artur Langes lebensgroße Mädchenfiguren gehören zum Besten der Dresdner Plastik.
In der Malerei herrscht gemäß dem Grundsatz der Veranstalter die französische Kunst, die ja in der modernen Kunst führend voranging. Hier sieht man vor allem gegen zwanzig der besten Gemälde der berühmten Sammlung Oskar Schmitz in Dresden. Meisterwerke von Paul Cézanne, „Junger Mann mit roter Weste", Eugène Boudin (Landschaft), Daumier, Edgar Degas (Plätterinnen, Balletteusen), Eugen Delacroix (Samson und Dalila), Paul Gauguin (Tahitiblumen), Edouard Manet (Die Modistin, Boulogne), Claude Monet, Camille Pissarro (Frühlingslandschaft), Auguste Renoir, von dem im

Mit Genehmig. der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

EUGEN ZAK. DER TRINKER

EDVARD MUNCH. DIE LINDESCHEN KINDER

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH. KINDERTHEATER

ganzen sechs Bilder vorhanden sind, Alfred Sisley (Seine im Frühling), entzücken hier das Auge des Kenners.

Ferner ist Henri Rousseau durch ein Dutzend Gemälde vertreten, denen ein besonderer Raum eingeräumt ist, ebenso Henri Matisse und durch je sechs Bilder Maurice Utrillo, der jetzt in Paris auf der Höhe des Ruhms steht, und der bei uns noch wenig bekannte Maurice de Vlaminck. Von Rousseau lenken besonders die großen Bildnisse des Meisters und seiner Frau, der figurenreiche „Tanz um den Freiheitsbaum" und der „Urwald" die Blicke auf sich, von Utrillo die Basilika von St. Denis, von Vlaminck die beiden Dorfstraßen. Man könnte diese drei ohne Scheu zu den Meistern der neuen Sachlichkeit rechnen. Auch alle anderen bedeutenden Franzosen der modernen Kunst wie André Derain, Camille Corot, Paul Signac findet man in ausgesuchten Stücken. So ist die ganze Entwicklung von Delacroix an über den Impressionismus, den Pointillismus, den Kubismus, den Expressionismus bis zur neuen Sachlichkeit in der reichen französischen Sammlung, ergänzt durch Spanien, trefflich zu überschauen.

In der belgischen Abteilung sieht man vor allem eine ganz vorzügliche Sammlung von Werken des jetzt 66jährigen Ostender Malers James Ensor, die seine Entwicklung darlegen. Um 1890, als bei uns der Impressionismus Fuß faßte, ging Ensor zum Expressionismus über, den er selbständig und maßvoll vertritt. Wären alle deutschen Expressionisten so reif wie er, so wäre auch unserem Expressionismus ein besseres Schicksal beschieden gewesen. Ensors Hauptwerk aus seiner Jugend: Kind mit Puppe, ferner die Stilleben mit hellfarbigen, zart harmonischen, eigenartig belebten Muscheln, die romantische Andromeda von 1925 und die schwer zugänglichen Maskenbilder ergeben ein volles Bild von der starken Persönlichkeit dieses belgischen Alleingängers. — Neben ihm stehen eine Reihe anderer Künstler, die ganz anders geartet sind. Das belgische Ministerium der Wissenschaften und Künste hat drei Werke des ernsten dunkelmalenden Künstlers Constant Permeke hergeliehen. Ferner sehen wir u. a. das ernste Bild „Mutter und Kind" von Gustave van de Woestyne und die den alten Flämen nachempfundene, sehr fein durchgebildete Winterlandschaft von Albert Servaes.

Zu den Parisern gehört der Spanier Picasso, dessen Entwicklung der Beschauer in zarten Bildern überschauen kann. Wundervoll sind vor allem die Werke seiner Frühzeit „Pferdeführender Knabe" und „Frauenbildnis", die sich durch zarte beruhigte Farbenschönheit und edle Naturwahrheit der Formen auszeichnen und tief einprägen. Dann folgen die Beispiele des werdenden und vollendeten Kubismus, den Picasso ins Leben rief, teils dunkeler, teils heller rein linearer Art. Beispiele seiner Rückkehr zum klassizistischen Figurenbild konnte Posse leider nicht erlangen. Diese Umkehr zeigt zur Genüge, daß der Kubismus nur ein kurioses Experiment war und ist. Neben Picasso steht der gleichstrebende Juan Gris und José de Togores, von dem zwei rote scharf gezeichnete weibliche Aktbilder auf stark gegensätzlichem Hintergrunde stark wirken.

Italien ist gut vertreten durch Ubaldo Oppi und Felice Casorati einerseits, Giorgio de Chirico und Carlo Carrà anderseits. Carrà war vordem Futurist und malt jetzt konstruierte Landschaften, Chirico zeigt im „Verlorenen Sohn" und im Selbstbildnis ruhig aufgefaßte Menschen. Ubaldo Oppis Frauenakte sind klar, bestimmt und lebensvoll hingesetzte Menschengestalten, Casoratis „Platonisches Gespräch" entfernt sich mehr von der Naturwahrheit, ist aber ebenso klar wie bestimmt, ebenso sein Bildnis der Frau Dr. Wolff. Den Futurismus vertritt Severinis Bal Tabarin in Paris 1911, ein dekoratives Ganzes, das aus Bruchstücken rasch einander folgender Eindrücke besteht.

Von Paris abhängig sind sodann wieder: der Japaner Tsüguharü Fujita, der in einem Bilde „Vor dem Ball" kaum noch etwas Japanisches aufweist, die Tschechoslowaken Georg Kars (Sitzender Akt und Stilleben), Oskar Coubine „Zwei Schulkinder", Filla und andere, endlich die Polen Eugène Zak (Der Trinker), Iser und Moïse Kisling (vortreffliche Bildnisse). Unter den ungarischen Werken, die sich unabhängig von Paris erweisen, ragen Josef Rippl-Ronays Weihnachtsbild und Stefan Szönyis Bad als besonders schön gemalt hervor.

Von dem uns stammverwandten Österreich sehen wir nur wenig, darunter die wohlbekannte, einem starkfarbigen Teppich gleichende Jungfrau von Gustav Klimt, Max Oppenheimers nicht minder bekanntes Heß-Quartett und Egon Schieles „Liegende Frau". Kokoschka, der allein von Österreich zu europäischem Ruhm gelangt ist, hat u. a. eine prachtvolle weitsichtige Themselandschaft ausgestellt.

G. DE WOESTYNE. MUTTER UND KIND

OTTO DIX. DER DICHTER HERBERT EULENBERG

Mit Genehmigung der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin

Die niederländische Abteilung bringt wieder eine umfänglichere rückschauende Gruppe Bilder von Vincent van Gogh, darunter die berühmte „Brücke von Arles“, die „Bahnunterführung“ und den „Postbeamten“; das Bildnis der Mutter des Künstlers; zwei Landschaften und vier Stillleben ergänzen das interessante Bild des Schaffens des vielbesprochenen Mannes. Jan Sluyters (Bildnis, das Badezimmer und die Braut) und Kees van Dongen (das silberne Hemd, die Spanierin) sind nur von Geburt Holländer, nach ihrer Kunst Pariser. Von Jan Toorop ist nur ein Bild, „Die Witwe“ (Städtisches Museum zu Amsterdam), vorhanden.

Reich und vielseitig vertreten ist die Schweiz. Da ist zunächst Ferdinand Hodler mit einer kleinen Schau bezeichnender Bilder: der großen „Heiligen Stunde“, der kraftvoll zusammengefaßten Landschaft „Thuner See“ und „Niesen“; sie erinnern an das aufsehenerregende Auf-

ALEXANDER KANOLDT. HALBAKT

FELICE CASORATI. BILDNIS FRAU DR. K. WOLFF

WLADIMIR VON BECHTEJEFF. AMAZONENSCHLACHT

HENRI ROUSSEAU. DIE AFFEN

Mit Genehmig. der D. A. A. (Galerie Flechtheim)

TYKO KONSTANTIN SALLINEN. DIE HIHHULITEN

treten des Schweizer Meisters. Ihnen gegenüber hängen drei beruhigende Gemälde von Theophile Robert, darunter die Szene „Nach dem Bade", eine Rot in Rot gemalte Obsternte von Cuno Amiet, drei elegante Bildnisse von Maurice Barraud, ferner kräftiger gesehene von Blanchet, Auguste Moilliets „Großer Zirkus" und Hans Bühlmanns „Großes Figurenbild". Pellegrinis monumentaler Fahnenträger schmückt die Vorhalle. Unter dem Einflusse des Deutschen E. L. Kirchner stehen Paul Camenisch, Albert Müller u. a.

Die Engländer sind nicht sehr glücklich vertreten: nur von Wilson Steen ist eine Landschaft vorhanden, die zu ihrem Vorteile an Philips Koninck erinnert; noch unglücklicher treten die Amerikaner auf. Dagegen wirken die Schweden sehr angenehm, besonders Otte Sköld, von dem vier geschickt gemalte, sachlich interessante Bilder — „Frau mit Kaninchen", „Zoologischer Garten", Zeitbild, Stilleben — vorhanden sind. Nils von Dardel ist ein trefflicher Bildnismaler. Isaac Grünewald und Einar Jolin sind französisch geschult. — In der norwegischen Abteilung führt Edvard Munch mit elf großen Bildern, darunter dem 3,75 m breiten „Leben". Der große Norweger ist den unheimlichen Bildern seiner Frühzeit später untreu geworden und hat sich der konventionellen Malerei zugewendet. Aber „Die Lindeschen Kinder", „Das

ALFRED H. PELLEGRINI. FAHNENTRÄGER

kranke Mädchen", „Frau mit Kind in der Klinik" vertreten seine Anfänge sehr gut. Dänemark hat nichts Bedeutendes im Modernen aufzuweisen; von Bildhauern wohl Frau Kai Nielsen. Bei den Finnen ist der bisher bei uns unbekannte Tyko Konstantin Sallinen mit sieben Bildern: „Frauenbad", „Tanz", die „Hihhuliten" u. a. als hervorragend zu bezeichnen. Den russischen Saal beherrschen sehr glücklich die fünf großen Bilder „Spanierinnen" von Natalie Gontscharowa. Ferner sehen wir hier u. a. die temperamentvolle „Amazonenschlacht" von Wladimir von Bechtajeff und sechs Bilder aus Privatbesitz von Marc Chagall, die seine Absichten und Ausführungen gut vertreten. Die fünfzig Bilder der Russen geben im übrigen mehr die Kunst von Russen im Auslande als bodenständig russische Kunst wieder. Eine besondere Leistung ist aber El Lissitzkys konstruktiver Raum für die Konstruktivisten. Daneben liegt, von Gemäldesälen umgeben, Tessenows sehr origineller heiterer himmelfreier Erholungsraum.

Zur eingehenderen Besprechung der Plastik blieb uns für heute kein Raum. Die Internationale Ausstellung dieses Jahres aber setzt Dresden wieder einmal an die Spitze der deutschen Ausstellungsstädte. Sie liefert jedenfalls den Beweis, daß der moderne Gedanke in allen Kulturländern Fuß gefaßt hat. Wer mit der Kunst leben will, muß sie gesehen haben, denn so leicht kann man die bedeutsamen Bekenner der Modernität nicht wieder beisammen sehen.

Paul Schumann

DIE NEUE SACHLICHKEIT

PROBLEME DES NACHEXPRESSIONISMUS

Der Expressionismus hat sich in seiner Ekstase festgelaufen. Der subjektive Rhythmus als ausschließlicher Maßstab des Lebens trägt nicht für alle Zeit. Die verleugnete objektive Welt will nicht ewig unter dem Gesichtswinkel der typischen Erscheinung betrachtet werden. Die bunte Vielfältigkeit des Lebens verlangt ihr Recht. Nicht Typus, sondern Charakter heißt jetzt die Losung; Typus: das ist die Summe der das Wesen einer Menschengruppe bestimmenden allgemeinen Züge, Charakter: die Summe der einmaligen Züge eines besonderen Einzelmenschen. Der Typus ist in der künstlerischen Darstellung ein Erzeugnis subjektiven Eigenwillens, die Vergewaltigung des objektiven Daseins durch die Willkür persönlicher Vision. Der Expressionismus verherrlichte den Menschen, den Schmied, den Holzfäller, zwang ihnen Stil und Rhythmus seines Lebensgefühls auf, ja er gestaltete und verlebendigte sogar abstrakte Gefühls- und Denkinhalte: den Frühling, den Tag, den Haß, Erscheinungen der Landschaft: den Baum, die Straße.

Diese ungeheure Intensivierung des Lebensgefühls stürzte in immer neue Spannungen und Explosionen, sah schließlich in der objektiven Welt nur noch geometrische Experimente ihrer raum- und zeitlosen Phantasie. Der Expressionismus begann — nach dem Impressionismus sehr begreiflich — mit der Sehnsucht nach Gestalt, dem Wesen der Menschen und Dinge und verlor sich gegen sein Ende hin fast völlig in dem Getriebe einer entfesselten Welt, der nur noch mechanische Kräfte zugrunde zu liegen schienen. Die stärksten expressionistischen Künstler freilich machten diese Experimente nicht mit. Aber sie vermögen natürlich die Entwicklung nicht aufzuhalten, die aus dieser dramatisch gesteigerten, werdenden Welt wieder in die zuständliche Ruhe einer ausgeglichenen Reife strebt, aus dem Brand der inneren Ekstasen und Leidenschaften in die stille sonnige Landschaft seelischen Gleichgewichts.

So kommt eine Kunstrichtung herauf, die dem Expressionismus das leidenschaftliche Gefühl für das Wesentliche, dem Impressionismus das glühende Temperament des Blicks, dem Naturalismus eines Leibl die Sachlichkeit und Sorgfalt der Konturen- und Flächenbehandlung verdankt. Man sucht nicht mehr das allgemeine, absolute, unpersönlich-typische und symbo-

KARL HOFER. BLUMENWERFENDE MÄDCHEN

HENRI MATISSE. DREI FRAUEN AM MEER

lische, sondern das einmalige, persönlich-charakteristische, erdhafte Dasein. Die Dinge und Menschen haben wieder eine Schwere, die sich in den überaus starren, fast architekturhaft gebauten und gemeißelten Linien und Konturen ausdrückt. Eben diese Konturen dokumentieren auch das Bekenntnis zur Gegenständlichkeit, denn sie lassen nicht die geringste subjektive Weichheit oder Phantasie durch ihre starren Linien, sondern trennen beide Welten, die subjektive und objektive aufs schärfste. Die eigentliche Erdschwere aber liegt in der leichten Verkürzung der gedrungenen Gestalten (Schrimpf), in der dumpfen Sättigung der Farblichkeit (Kanoldt), Stimmung umschleiert kaum wahrnehmbar diese Kunst der fast bis zur Selbstaufgabe konsequenten Ichflucht.
Es handelt sich hier also keineswegs um einen Naturalismus im Sinne geistloser Gegenstandstreue, sondern mehr um eine der alten deutschen Malerei verwandte verhaltene Leidenschaftlichkeit, die die Konturen von innen her in kaum merkbare Schwingungen versetzt.
Der Weg zu dieser Selbstaufgabe und bedingungslosen Anerkennung der objektiven Welt war nicht ganz einfach. Wenn man solange die ganze Welt im Ich aufflammen ließ, wird man sich nicht sofort völlig aufgeben wollen, um die Wunder der objektiven Welt genießen zu können. Das Ich behält sich das Recht zu Randbemerkungen über die neuentdeckte objektive Welt vor. So kommt die Ironie zur Herrschaft, dieser Zwitterzustand der zwischen unbedingter Betonung des Ich und restloser Bejahung der objektiven Welt schwankenden Seele. — Auch der Ausgang der Romantik kannte diese Ver-

IVAN MESTROVIČ. DUDELSACKPFEIFER

HERMANN HALLER. FLIEHENDE

CARL MILLES. NAJADE

GEORG KOLBE. EMPORSTEIGENDE

JOH. C. BJERG. LIEBESKAMPF

zerrung künstlerischen Wollens (Heine, Immermann). — Vorerst fallen dem kritischen Bewußtsein die Ausnahmeerscheinungen der Welt, die körperlichen und seelischen Mißbildungen auf, ob sie sich nun im Einzelmenschen (Dix) oder in der Situation einer ganzen Zeit oder Stadt (Grosz) äußern. Diese Hände und Köpfe bei Dix sind Karikatur und doch erschütternde Realität.

Dem Expressionismus gebührt das Verdienst, alle Gefühle aufgerüttelt zu haben aus der Beschränkung auf bloßes, wenn auch oft sehr temperamentvolles Sehen. Er zeigte dem Impressionismus die Bedeutung der Innerlichkeit und die Größe des leidenschaftlichen Bekenntnisses. Dadurch lockerte er das Gefühl beispiellos auf und machte es bereit und fähig zu einer Durchdringung des Gegenständlichen, die heute fast mit Fernglas und Lupe die letzten Geheimnisse der Welt zu entziffern scheint.

In der Dichtung, der Dramatik, stehen in dieser Situation der Ironie Kornfeld (Palme), Kaiser (einige Szenen von Nebeneinander, Kolportage) und Kurt Goetz. Einen Schritt weiter haben Bronnen und Brecht getan. Der Rausch ihrer Sinnlichkeit ist die Reaktion auf die Intellektualität und das Pathos des Expressionismus. So begegnen sich in ihnen zwei Reaktionen. Die Sehnsucht nach objektiver Wirklichkeit und die nach Sinnlichkeit. Die Malerei gerät nie so leicht ins Pathos, wie die denknahe Dichtkunst. Das liegt in ihrer Natur als sinnengeschaute Welt; darum kennt die Malerei auch heute diese Rückkehr zur Sinnlichkeit nicht. Aber darüber hinaus strebt die Dramatik schon deutlich in eine klare lebendige Wirklichkeit und nach überragenden Charakteren. Selbst Bronnen versucht in seinem vorletzten Werk „Rheinische Rebellen" — freilich noch mit wenig Erfolg — diesen Weg. Werfel ist ihn in „Juarez und Maximilian" gegangen, Wolfgang Goetz in „Gneisenau" und viele andere dringen in ähnlicher Weise zu historischer oder gegenwärtiger Wirklichkeit vor.

Überall wird die Abkehr vom Expressionismus deutlich. Sie begann schon vor einiger Zeit mit der Sehnsucht nach handwerklicher Gründlichkeit und dem Erlebnis der Natur. Thoma feierte Triumphe. Das Kunstgewerbe empfing vom Stilwillen des Expressionismus neue Antriebe und verdichtete diese immer mehr zur klaren Form. Der Werkbund sandte eine programmatische Ausstellung durchs Land, die bewies, wie stark das Kunstgewerbe heute die Form als materialgewachsenes Gesetz, nicht als bizarres Phantasiewirken erlebt und gestaltet. Für den Expressionismus war die Form Abkehr von naturalistischer Nüchternheit, Flucht ins Grenzenlose, Monumentale. In ihr überwog immer das subjektive Element der Erfindung einer neuen Formel, der Aspekt der Phantasie. Immer kam die Nuance zu kurz. Erst diese nämlich bestimmt die Form im Sinne eines wirklichkeitsgesättigten Kunstwerks.

Die Form im expressionistischen Sinne war fast abstraktes Zeichen einer das Wesentliche betonenden Naturflucht. Heute tritt die Form ihre Herrschaft an, die aus den Einzelheiten und Nuancen — denn alle sind wesentlich — den verhaltenen Charakter des Menschen oder die stille Atmosphäre der Landschaft baut und deren Geheimnisse offenbart. Diese Kunst (Dramatik wie Malerei) legt die geheimsten Seelenregungen des Menschen sachlich fanatisch bloß und schließt sie verstehend, begreifend in ein groß geschautes Bild des betreffenden Menschen ein oder wo sie nicht den Akzent auf den Charakter legt, wie bei Schrimpf und anderen, faßt sie den unbeschreiblichen Duft einer Stimmung (seelisch und landschaftlich) in den sanften Unterschieden der Farbe und Zeichnung zusammen, ohne der Natur auch nur im mindesten Gewalt anzutun.

Diese neue Malerei vermeidet den Schrei exotischer Farben, verschmäht alle Mystik vielfach gebrochener Farben, die Dissonanz verschränkter Formen und übereinanderstürzender Linien, die tollkühne Verachtung der Proportionen und die eigenwillige Perspektive, sie malt sorgfältig die Welt in ihrer ganzen Schlichtheit und Einfachheit, wie auch die Dichtung auf seelische Exaltationen zu verzichten beginnt. Die Überwindung des inneren Aufruhrs ist die Sehnsucht der Kunst unserer Tage. Dr. Wilh. Westecker

JOS. EBERZ

AMALFI
VALLE DE'
MOLINI

C. F. SCHINKEL. DER ABEND

NEUERWERBUNGEN DER BERLINER NATIONALGALERIE

Trotz Krieg und Geldentwertung hat die Nationalgalerie zum großen Teil durch die Persönlichkeiten Ludwig Justis und seiner Mitarbeiter wesentliche Bereicherungen zu verzeichnen. Die Republik brachte ihr als wichtigen Gewinn eine Raumvergrößerung. Es war ein alter Plan Justis, die moderne Kunst in einem besonderen Gebäude unterzubringen. Er scheiterte bisher stets an den Kosten, da der Messelsche Bau für alte Kunst, das Deutsche Museum, ungewöhnliche Summen verschlang. Nun trat neben die für moderne Bilder wenig günstigen Säle der Nationalgalerie das ehemalige Konprinzen-Palais mit seinen geschickten Raumdimensionen und seinen gutbeleuchteten Sälen. Ein weiterer Gewinn war eine größere — jedoch nicht zu überschätzende — Freizügigkeit im Ankauf und in der Aufstellung, der vor allem den Künstlern um Liebermann und den Jüngsten zugute kam.
Auf der Jahrhundertausstellung 1906 wurde die Öffentlichkeit zum ersten Mal wieder auf die Bedeutung und Eigenart der deutschen Kunst am Anfang des 19. Jahrhunderts aufmerksam gemacht. Die Namen dieser Romantiker und Nazarener hatte man zum Teil fast vergessen und man erkannte nun, wie man die Werke dieser feinen und stillen Maler unterschätzt hatte. So kam es, daß im letzten Jahrzehnt diese Epoche der deutschen Malerei besonders berücksichtigt wurde und daß sich die Galerie bemühte, die große bestehende Lücke aufzufüllen.
Zu den frühesten neuen Stücken des Museums

F. G. WALDMÜLLER. DES KÜNSTLERS TOCHTER ALOISIA

JULIUS HÜBNER. PAULINE BENDEMANN

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD. FRAU VON QUANDT

FRIEDRICH WASMANN. PAUL, MARIA UND FILOMENA VON PUTZER

JOH. CHRISTIAN DAHL. KÜSTE AM POSILIPP

FERDINAND VON OLIVIER. WEINGARTEN IN OLEVANO

gehört eine Landschaft mit Wasserfall von Ferdinand Kobell, die 1782 datiert ist. Hier deutet sich eine neue Art der Naturauffassung an. Die ausgeglichene, gedämpfte Komposition, wie man sie von den großen Holländern übernommen hatte, beginnt allmählich zu verschwinden, um den eigenartigen Reiz der deutschen Landschaft und jenes Leuchten der Atmosphäre zu erfassen, wie sie das spätere 19. Jahrhundert zu einer gewissen Vollendung gebracht hat.
Die wichtigste Gestalt der Romantik, die in ihrer ganzen Bedeutung ebenfalls erst auf der Jahrhundertausstellung erkannt worden ist, war Kaspar David Friedrich. Acht Gemälde von ihm sind in der Nationalgalerie eingezogen. In Bildern wie „Der Hafen von Greifswald", „Das Nordlicht" oder „Das Hochgebirge" findet in der Tat der Geist der Romantik seinen vollendeten Ausdruck. Es ist charakteristisch, daß man hierbei stets an dichterische Vorbilder denken muß. So an Tieks Malerroman „Sternbald", in dem es heißt: „Meine Seele soll sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen. Ich würde die Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn Ihr nur, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen azurnen Meer die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehen und uns die Hände reichen ... o, mein Freund, wenn Ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in Eure Malerey hinein locken könntet!"
Die magische Phantastik dieser Zeit zeigt sich auch bei dem Dresdner Arzt Karl Gustav Carus, der bisher nicht vertreten war, oder bei Johann Christian Dahl, bei Karl Friedrich Schinkel, von dem zwei vorzügliche Gemälde „Der Morgen" und „Der Abend" erworben wurden, und schließlich auch noch bei Friedrich Georg Kersting, dem Schüler K. D. Friedrichs, wo allerdings schon eine gewisse biedermeierliche Glätte und nüchtern-klare Übersicht vorherrschend geworden ist.
Zu den wichtigsten Gestalten gehört der Hamburger Friedrich Wasmann. Er war bisher in der Nationalgalerie nicht vertreten und erscheint nun mit fünf Gemälden. Durch den norwegischen Maler Bernt Grönvold ist er neu entdeckt worden. Von diesem wurde mehrere Jahre hindurch der größte Teil der Wasmannschen Gemälde in der Nationalgalerie ausgestellt, bis er durch Kritik verstimmt die Sammlung der Hamburger Kunsthalle übergab.
Unter der Führung des Malers Overbeck traten 1810 eine Reihe Künstler in Rom zusammen, die man ursprünglich zum Spott Nazarener nannte. Ihre asketische, trockene und klare Haltung findet in der Malerei der Gegenwart eine gewisse Parallele. Doch war ihr wichtigster Moment eine zarte Frömmigkeit, oder der Wunsch nach einer solchen und eine lyrische Einstellung zum Objekt. Neben Overbeck waren es Philipp Veit, Peter Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld und auch Alfred Rethel.
Die freiere Heiterkeit der Wiener mit ihrer Anmut, ihrem Sinn für den Reiz der Erscheinung, der zuweilen dicht vor der Grenze des Süßlichen haltmacht, zeigt sich bei Ferdinand Waldmüllers Bildnis seiner Tochter Aloisia. Die nüchternen und sachlichen Berliner finden ihre wichtigsten Vertreter in Franz Krüger, oder in Theodor Hosemann, wo bereits der spezifische Humor dieser Stadt zum Ausdruck kommt. Eines der schönsten Bilder Moritz von Schwinds „Abenteuer des Malers Binder" ist gleichfalls Eigentum der Galerie geworden. Das repräsentative Porträt, das mit Julius Hübners Bildnis seiner Braut eine neue gute Vertretung fand, wurde durch Ferdinand von Rayski mit einem Schwung und einem neuen künstlerischen Empfinden zu einer Bedeutung gebracht, die bereits die Malerei Leibls und der Impressionisten in der Knospe enthält.
Adolf von Menzel, der bereits gut vertreten war, wurde als einer der größten Berliner Maler mit Recht vervollständigt. Auch von Arnold Böcklin sucht man nach Möglichkeit ein Bild zu geben, das seiner Bedeutung, die zurzeit von manchen unterschätzt wird, entspricht. Man erwarb zehn Gemälde, darunter die frühen Bilder „Sta Scolastica bei Subiaco" und das Porträt seiner Frau, aus denen deutlich hervorgeht, daß dieser Maler auch unsrer Gegenwart viel zu sagen hat. Von Hans von Marées, dessen Bilder ursprünglich im Keller lagerten und von Justi erst nach Schwierigkeiten zur Aufstellung gebracht werden konnten, bekam man die „Abendliche Waldszene" mit ihrer ungewöhnlichen Abgeklärtheit.
Von Hans Thoma erschienen zehn neue Gemälde, darunter „Laufenburg" und die schöne Schwarzwälder Gewitterlandschaft. Von Co-

ARNOLD BÖCKLIN. BILDNIS DER GATTIN DES KÜNSTLERS

ARNOLD BÖCKLIN. SANTA SCOLASTICA BEI SUBIACO

ERICH HECKEL. NECKARLANDSCHAFT MIT BADENDEN

KARL HOFER. GROTTO DEL CAVICE

THEO CHAMPION. LANDSCHAFT AM NIEDERRHEIN

OSCAR KOKOSCHKA. DIE BÖRSE IN BORDEAUX

rinth, Liebermann und Slevogt, deren Erwerbung bisher am Widerstand des Kaisers gescheitert war, wurde eine große Anzahl Gemälde erworben, so daß diese Künstler auch ihrer Bedeutung gemäß zur Aufstellung kamen.

Die lebendige Stellung der Nationalgalerie im Kunststreben der Gegenwart kann man am deutlichsten aus dem Erwerb einer größeren Reihe jüngerer Künstler ersehen. Karl Hofer, Oscar Moll, Wilhelm Lehmbruck, Heinrich Nauen, August Macke, Lyonel Feininger, Paul Klee, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Erich Heckel und Oscar Kokoschka und andere zeigen die Wendung, die die Kunst mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts genommen hat und den Anbruch einer neuen Epoche.

Bei einem Überblick über diese Neuerwerbungen stellt man das Fehlen der außerdeutschen Kunst fest. Geht man diesem merkwürdigen Umstand nach, so erfährt man, daß der Landtag den Ankauf jedes ausländischen Kunstwerks verbietet. Dazu ist folgendes festzustellen: Man kann die Kunst eines Landes schwerlich aus ihrem europäischen Zusammenhang herauslösen, — es sei denn unter Verzicht auf die Aufdeckung der großen Stil- und Geistesgeschicklichkeiten-Entwicklung. In Zeiten wirtschaftlicher Notlage kann man wohl den Standpunkt vertreten, daß die lebenden ausländischen Künstler im Augenblick zugunsten der Deutschen übergangen werden müssen. Wenn aber der Landtag den Ankauf jedes Ingres, Géricault, Delacroix, Manet oder Cézanne ausdrücklich untersagt, so erweckt solches Verhalten höchstes Befremden und ein Museum muß dadurch in seiner Bedeutung herabgedrückt werden.

Denn noch immer ist der Gedanke nicht völlig durchgedrungen, daß eine Staatsgalerie kein Wohlfahrtsinstitut ist und daß es die vornehmste Pflicht eines Nationalmuseums bleiben muß, unter hauptsächlicher Berücksichtigung der Malerei des eigenen Volkes niemand anders zu dienen als dem großen Gedanken der abendländischen Kunst.

Bruno E. Werner

EINE NEUE EPHEBENSTATUE

Bei der Ausgrabung eines Hauses der Via dell'Abbondanza in Pompeji wurde unlängst die herrliche Jünglingsstatue entdeckt, die wir hier nach einer neuen Lichtbildaufnahme wiedergeben. Wie am Tage vor der Verschüttung fand man sie noch aufrechtstehend vor einem Pfeiler des Eingangs zum Tablinum — bis auf die Attribute in den Händen noch unversehrt. Sie gehört zum Schönsten, was uns in den letzten Jahren an Kunstwerken des klassischen Altertums wieder erstanden ist — kein Wunder, wenn die ersten enthusiastischen Anzeigen in den Tagesblättern von einer Originalarbeit des großen Phidias sprachen! Wenn erste Begeisterung in diesem blühenden Ephebenleibe jenen geheimen Zauber wirklich verspürte, der ewig unergründbar den Namen des Phidias umwebt, so hat hier das Gefühl, das so oft und so wenig trügt wie der Verstand, nicht auf völlig falsche Fährte gelenkt.

Was dem Beschauer bei längerer Betrachtung zur inneren Gewißheit wird, bestätigt auch von außen her die sorgfältige kritisch-vergleichende Prüfung. Das Ebenmaß des schönen Leibes wird — ganz unaufdringlich zwar — von dem unklassischen, nichtphidiasischen Größenverhältnis von Kopf und Körper gestört. Das adlige sinnende Haupt ruht zu schwer auf dem geschmeidigen, feingliedrigen Körper. Diese Empfindung wird durch eine wissenschaftliche Feststellung erhärtet: wir kennen den Kopf aus mehreren Marmorrepliken, deren schönste im Museo Barracco zu Rom steht. Sie gelten seit Furtwängler als mehr oder minder treue römische Kopien, wenn nicht einer eigenhändigen Arbeit des Phidias, so doch eines Werkes seiner engeren Schule. Haartracht und Ausdruck lassen mit Bestimmtheit einen weiblichen Kopf erkennen. Die nahe Verwandtschaft mit dem Haupte der Athena Lemnia ist deutlich. Weist so der Kopf unserer Statue auf ein Original der phidiasischen Schule oder der Frühzeit des Meisters selbst hin, so hat der Körper seinen nächsten Verwandten in jenem kopflosen Bronzebild, das im Meere bei Eleusis gefunden wurde und jetzt im Besitze des Berliner Museums ist. Nach den stilistischen Merkmalen stellt er sich als Kopie eines griechischen Originals aus dem Ende des fünften Jahrhunderts dar, welches in die Zeit des Idolino zu datieren ist und den polykletischen Typus der Siegerstatuen zur Voraussetzung hat. Kopf und Körper gehen also auf zwei griechische Originale zurück, die um ein Menschenalter auseinanderliegen. Eine ähnliche Verschmelzung stellt vermutlich der bekannte Dornauszieher dar, in dem ein römischer Künstler einen hellenistischen Körpertyp mit einem Kopfe vereinigt hat, der auf ein Original aus der Mitte des fünften Jahrhunderts zurückgeht. Eine derartige klassizistische Kompilation war vor allem im 1. Jahrhundert v. Chr. unter den Kopisten Mode geworden.

Ein griechisches Original, als welches die neue Statue anfangs gepriesen wurde, ist sie also gewiß nicht. Beweis genug dafür wären schon die mitgefundenen Lampenhalter in Form von großen Ranken, die der Ephebe einst in seinen Händen getragen hat: ein typisch klassizistisches Motiv. Phidias' Name aber darf vor diesem Standbild dennoch genannt werden: nicht nur weil sein Kopf eine stilistische Verwandtschaft mit der Athena Lemnia und dem Kassler Apoll aufzeigt, sondern weil in ihm phidiasischer Geist noch wirklich lebendig ist. Vermag es denn unsere Bewunderung zu mindern, wenn wir wissen, daß wir kein Original, sondern nur eine im ganzen doch wohlgelungene Umschöpfung eines Kopisten vor uns haben? Und ist nicht das Wunderbare gerade dies, daß noch nach Jahrhunderten, noch im ersten Jahrhundert vor Christus, in dem vermutlich unsere Bronze gegossen wurde, die Anmut phidiasischer und polykletischer Epheben so bezwingende Gestalt werden konnte wie hier in diesem Jüngling, der in einem pompejanischen Hause die Lampen auf dem Geranke in seinen Händen trug? Hans Eckstein

KOPF DER EPHEBENSTATUE

EPHEBENSTATUE

NEU AUSGEGRABENES MEISTERWERK ANTIKER KUNST

NEUE KUNSTLITERATUR

Die holländische Landschaftskunst 1600 bis 1650 von Rolph Grosse. Mit 121 Abbildungen. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig 1925.

Neben Bode und den übrigen anerkannten Forschern sich auf dem viel begangenen Gebiet der holländischen Malerei behaupten zu wollen, ist immerhin gewagt. Der Verfasser hat seine Aufgabe auf die Landschaftsmalerei eines abgegrenzten Zeitraumes beschränkt. Wer von dem Buche keine künstlerischen Anregungen und auch keine umwälzenden neuen Forschungsergebnisse erwartet, wird es brauchen können. Es ist gleichsam ein ausführlicher kritischer Katalog. Es ist gleichsam ein sehr scharfsinniger Extrakt, unter Zugrundelegung vor allem formaler entwicklungsgeschichtlicher Analysen mit anregenden, bisweilen aber doch ein wenig zu weit vorstoßenden Vergleichen. Dieses Bemühen um den Nachweis aller denkbaren oder möglichen Beziehungen und Entlehnungen bedeutet eine nicht zu unterschätzende Gefahr für die Einzelpersönlichkeit. Zumal über die Richtigkeit mancher Beobachtungen und vor allem auch mancher Datierungen durchaus gestritten werden kann. Und gerade in den Datierungsfragen weicht der Verfasser oft erheblich von bisher unbestrittenen Feststellungen ab. Daß auch die Radierungen und Zeichnungen in guten Abbildungen verhältnismäßig zahlreich mit herangezogen werden, macht das Buch zu einem nicht unwichtigen Nachschlagewerk für Liebhaber und Sammler. N.

Bernhard Berenson. Die Maler der italienischen Renaissance. 1. Die Mittelitalienischen, 2. Die Florentiner, 3. Die Oberitalienischen, 4. Die Venezianischen Maler. Kurt Wolff Verlag, München.

Robert West hat eine wirklich vorzügliche, mit einfühlendem, feinstem Verständnis geschriebene deutsche Übersetzung dieser bekanntlich im Jahre 1896 in englischer Sprache erschienenen vier Bändchen geboten. Der Verlag hat sie mit klug gewählten, guten Abbildungen ausgestattet. Den Lesern ist hiermit in sicherlich für viele, die des Englischen nicht so kundig sind, sehr angenehmer Weise das Studium dieses Werks, das durchaus nicht veraltet ist, erleichtert. Man mag dem oft reichlich eigenwilligen, ja doktrinären Standpunkt des bekannten Gelehrten oft genug auch ablehnend gegenüberstehen, man wird aber immer gefesselt und interessiert. Ja, man wird an der temperamentvollen, oft sarkastischen und immer bilderreichen und anschaulichen Darstellungsweise, die sich gern in breit ausladende, allgemeine theoretisierende und ästhetisierende Betrachtungen nachdenklichsten Inhalts verliert, gerade jetzt der deutschen Ausdrucksweise halber seine Freude haben können. Nicht zum wenigstens seines ernsten religiösen Standpunktes wegen. N.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts von Carl Einstein. Im Propyläen-Verlag zu Berlin 1926.

Es ist unbegreiflich, wie der Verlag, der bisher so Ausgezeichnetes geboten hat, mit diesem XVI. Bande seiner Propyläen-Kunstgeschichte einen derartigen Mißgriff tun konnte.

Ist schon Kritik an zeitgenössischer Kunst an sich ein Problem, so ist eine Kunstgeschichte des Jahrhunderts und der Generation, in denen wir leben, eine geradezu groteske Unmöglichkeit. Auch macht sich schneidender und schreiender wie in anderen Fällen gerade dieser so ganz auf Farbe eingestellten zeitgenössischen Malerei gegenüber das alte, oft beklagte Mißverhältnis zwischen farbigem Original und Wiedergabe in Schwarzweiß, von wenigen bunten Tafeln abgesehen, geltend.

Ein Mißgriff war es aber auch, gerade diesen Verfasser mit der an sich schon unmöglichen Aufgabe zu betrauen. Liest man den auf geistreichelnden, fast nur literarischen Formulierungen beruhenden, mit Antithesen und Paradoxen jonglierenden Text, für den an manchen Stellen geradezu eine Übersetzung in verständliches Deutsch erforderlich wäre, so fragt man sich, wem zur Freude oder zum anregenden Genusse er geschrieben ist. In der überwiegenden Mehrzahl steht dieser sonderbare Text den aufgeführten Künstlern mit eiskalter, mürrischer Verneinung gegenüber. Wo aber dieser sonst stets verneinende, spottende Geist zu einer Bejahung kommt, verblüfft die eigenwillige Willkür in der Auswahl der wenigen Künstler, die, wie Kirchner und Schmidt-Rotluff, dann ekstatisch erhöht werden. Wollte man etwa seine Freude an dem „Verreißen“ mancher Künstler haben, so wird einem dies durch den unleidlichen Stil gründlich verekelt. Das ist Formzertrümmerung der Sprache, die wir also nun neben aller sonstigen Formzertrümmerung auch noch erleben. Daß der Text außerdem mit auseinandergerissenen Zitaten gespickt ist, erschwert noch weiter die Aufnahmefähigkeit des gequälten Lesers.

Daß aber in einem Bande, der Kunstgeschichte der Zeit übermitteln will, von der Baukunst und den graphischen Künsten gar nicht, von den Bildhauern so gut wie gar nicht die Rede ist, das ist unverzeihliche Sünde gegen den Geist aller Kunstgeschichte. Nasse

Mezzotinto Bruckmann

Aristide Maillol

ARISTIDE MAILLOL. ENTWURF FÜR EIN CÉZANNE-DENKMAL

ARISTIDE MAILLOL

UND DIE FRANZÖSISCHE PLASTIK VON HEUTE

Es sind in diesem Frühjahr genau dreißig Jahre, daß Maillol im jungen Salon sich zuerst mit Plastiken zeigte. In dem Menschenalter, das nun hinter uns liegt, ist die Welle des Impressionismus für die Skulptur so gut wie für die Malerei abgelaufen, und für die Welt des plastischen Sehens stellt Maillol die Mauer dar, an der sie sich brach und zerschellte. In der Abfolge der mitteleuropäischen Plastik fängt mit Maillol eine neue Periode an.

Ich erinnere mich, daß ich im Weltausstellungsjahr 1900 an Rodin, der damals erst an dem Höllentor seines Weltruhms stand, schüchtern die Frage richtete (weil ein deutscher Gelehrter nun einmal immer nach Ordnung und Entwicklung zu suchen verurteilt ist), wer unter den Jüngeren nach ihm die stärkste Potenz darstelle. Er nannte nur den einen Namen: Maillol. Nicht Bourdelle, nicht einen der anderen. Und drei Jahre später war es wieder Rodin, der in dem Salon der société nationale Maillol einen Ehrenplatz gab. Maurice Denis, der jüngere Künstlerkollege, der damals die feine und lebendige Charakteristik des Bildhauers schrieb, ganz erfüllt von dem Epochalen in der Erscheinung dieses klassischen Primitiven, wie er ihn nennt, spricht von dem „Meister seines Geschicks“ — aber hat Maillol dies Geschick wirklich gemeistert? Wo steht er heute, wo steht die französische Plastik mit ihm? Haben

ARISTIDE MAILLOL. FLORA

ARISTIDE MAILLOL. WEIBLICHER TORSO

diese Heroldsrufe zweier Großen ein Echo in der französischen Kritik gefunden?
Um die Jahrhundertwende, als die Kunst Maillols sich zuerst manifestierte, schien die französische Plastik, soweit sie nicht in den ausgefahrenen Geleisen der akademischen Dekoration wandelte, bei einem impressionistischen Barock Halt zu machen, über das sie nicht hinauskonnte. Als Erbe von Dalou und darüber hinaus von Carpeaux und Rude stand Rodin einsam als der ungekrönte König der neuen Kunst da: in der Sonderschau, die er draußen vor den Toren der Weltkunstausstellung aufgebaut hatte, erhoben sich schon die Hauptwerke seiner mittleren Zeit, die Bürger von Calais waren fünf Jahre alt, das Viktor-Hugo-Denkmal drei. Was hatten daneben die Mercié, Delaplanche, Fremiet, Chapu u. a. zu sagen — und selbst ein so starkes Temperament wie Falguière schien in der Schultradition erstickt. Das Jahr vorher hatte Bartholomés monument aux morts vollendet gesehen, — und vieler Blicke, die nach einem Erretter und Führer ausschauten, sahen wartend auf ihn hin. Aber dies alles war noch zu kompliziert, das Körpergefühl noch nicht von dem Nebensächlichen erlöst. Aus dem panischen Schrecken, den der hemmungslose Illusionismus von Rodins porte de l'enfer brachte, dessen enger Rahmen mit genialischen Skizzen für ein halbes Hundert von Gruppen vollgestopft war, wuchs die Sehnsucht nach der Katharsis, — die Welt war reif für einen Gegenspieler zu Rodin, für das absolut Einfache. Aus diesem kultivierten Sensualismus ging das Suchen nach dem Primitiven hervor; und für die, die das Kairos dieser Plastik verstanden, bedeutete die hier geschaute Wandlung die Notwendigkeit einer Rückkehr von dem malerischen Impressionismus zu der Plastizität an sich.
Er kam zur guten Stunde, wie von der Vorsehung ausgewählt, zur Reinigung des plastischen Gefühls. Er kam unverdorben, nicht als Plastiker geschult, sondern als Maler, mit der Gnade des Autodidaktentums und doch mit einem ausgereiften künstlerischen Gefühl, ursprünglich, bäuerisch, animalisch, mit einem ungeheuren Fond von Gesundheit und strotzender Kraft, und doch zugleich Verwalter eines zwei Jahrtausend alten Erbes, in dem Hellenentum und Keltentum sich vereinten.
Maillol war schon fast 35 Jahre alt, als er sich der Plastik endgültig zuwandte. Wunderliche Schickung, daß ein Maler ihn die große Form in der Skulptur erkennen lehrte. Er stand damals bewundernd vor den späten Werken Gauguins — und aus der Schule von Port-Aven kamen Genossen zu ihm, die in der Welt des Malerischen das gleiche suchten. Keine Zeit mehr mit Schulübungen, mit langsamem Aufbau der Lehre zu verlieren. In der Mitte der 90er Jahre setzt seine Arbeit als Plastiker ein — die zwei Dutzend Figurinen, die er damals ausstellte, zeigen ihn schon ganz fertig, in ihnen schlummern schon die elementaren Motive zu den Arbeiten der nächsten Jahrzehnte. Eine Entwicklung im schulmäßigen Sinne, wie sie der Kunsthistoriker nun einmal sucht, vermag ich in seinem Oeuvre nicht zu finden: manches wird nach zwanzig Jahren reicher, manches einfacher gesagt. Im Anfang herrscht gelegentlich, durch den gleichen Maßstab und das ähnliche Motiv bedingt, ein Wetteifern mit den Tanagrafiguren vor, das dann verschwindet — nicht diese entzückende griechische Kleinkunst, sondern die feierliche archaische Marmorskulptur des fünften Jahrhunderts, daneben die ägyptische Steinplastik des alten und des mittleren Reiches, indische und javanische Skulpturen scheinen für ihn die gegebene Parallele darzustellen. Die letzte Vereinfachung im geschlossenen monumentalen Block wird erst in der Mitte dieses Menschenalters erreicht, aber sonst ist es das Erstaunliche in seinem Lebenswerk, daß von Anfang an dieser gleiche Instinkt für die „Kunst starker Gesundheit" (wie Maillol sie selbst genannt hat) darin lebt, das nie trügende Gefühl für das Statische, für das der Skulptur zu sagen Gegebene (wie oft irrt hier das Genie Rodins), das Gefühl für das Beruhigende und Ausgeglichene, die Empfindung für das Gewachsene, das Selbstverständliche, das Naturhaft-Urweltliche.
Während von der Parteien Haß und Gunst verwirrt das Charakterbild des jungen Rodin in der Geschichte schwankte, vom lärmenden Preis bis zum verachtenden Spott, stand das Urteil über Maillol sofort einheitlich fest, von Anfang an gab es eine communis opinio über ihn, er teilte sich gleichmäßig mit, seine Naturhaftigkeit ward allen mühelos offenbar, er gab keine Rätsel auf. Und dieses ist wohl das Wichtige: daß seine Kunst von Beginn an die absolut klare Erfassung des Kubischen zeigt, daß seine Plastik im höchsten Sinne taktilisch ist, d. h. vor allem eben wieder gegenüber einer Periode, die den Begriff des Plastischen mißverstanden und mißhandelt hatte, plastisch selbst im ganz

ARISTIDE MAILLOL. KAUERNDE

strengen und einfachen Sinne. Die Kunst Rodins arbeitet zu einem guten Teil mit unplastischen Mitteln, sie erscheint uns heute durchaus als die Parallele zum Impressionismus der Malerei, sie ist eben malerisch und illusionistisch: hier bei Maillol tritt uns wieder eine Kunst der durch Tasten festzustellenden Werte entgegen. Ganz einfach bauen sich seine Figuren auf, schwer am Boden hängend, mit der absolut sicheren Empfindung für die Statik. Unter allen Umständen ist ihm das Statische wichtiger als das Dynamische, wichtiger das beruhigte Sein als die dramatische Gebärde.

Der Zug zum Klassischen in ihm hat seine besondere Form erhalten. Es gibt einen Typus Maillolscher Menschen — ganz überwiegend Frauen — der sein persönliches Schönheitsbekenntnis darstellt. Ein unverkennbarer Typus; niemand in der Welt der französischen Plastik besaß ihn vor ihm — nach ihm wirkt er sich deutlich in der Skulptur Frankreichs wie Deutschlands weiter aus. Dieser Typus, in dem Maillol seine Vision von dem vollkommen Schönen zusammengefaßt hat, zeigt jenen erdenschweren, wuchtenden, saftstrotzenden, massigen Körper, den Ausdruck einer urzeitlich gewaltigen, reinen und unverfälschten, triebhaften Kraft, etwas Elementares und zugleich Animalisches, Enkelkinder des aus dem Paradies vertriebenen ersten Elternpaares, weder sinnlich noch keusch an sich (weil diese beiden Begriffe in die Welt dieser Gestalten nicht hineinragen) und doch die Vorstellung einer starken Sinnlichkeit und natürlichen Keuschheit erweckend.

Seine Frauengestalten haben nie das knabenhaft knospende Herbe des jungfräulichen Körpers und nie das delikate Überfeinerte einer hochgezüchteten Rasse, es ist nichts Mondaines darin, und einem ästhetischen Empfinden, das nur die Reize einer solchen sensiblen, dünnblutigen, masochistischen Zivilisation sucht, mögen sie als roh und bäuerisch erscheinen — aber diese dumpfen, primitiven, in steigendem Saft strotzenden Erscheinungen, die uns den Duft der dampfenden Scholle und reifender Felder vermitteln, sind die Gesundheit und die Urkraft selbst, sind Güte und Mütterlichkeit, sind die fruchtbare Erde, ihre Formen tragen den Beweis ihrer Notwendigkeit, ihrer pflanzenhaften Erdenbedingtheit in sich. Es ist keine Erotik in ihnen, aber die Stimme der nach Befruchtung rufenden, sich selbst ewig erneuernden Natur.

Maillols Oeuvre zählt nicht viel große Werke. Deutschland, das ihn in seiner säkularen Bedeutung am frühesten erkannt hat, besitzt die beiden großen steinernen Gestalten der Sitzenden — die eine aus schöneren Zeiten allen den Besuchern der Villa rustica von Osthaus im westfälischen Hagen in beglückender Erinnerung, jetzt in der „Gesolei" in Düsseldorf aufgestellt. Noch einfacher die kauernde nackte Gestalt im Besitz des Grafen Keßler, deren schwerer Oberkörper durch den aufgestützten rechten Arm gehoben erscheint. Von den vielen Motiven der Sitzfigur, an denen der Künstler sich oft versucht hat, ist dies die vollkommenste Lösung in der wundervollen, weichen Geschlossenheit des Umrisses, dem scheinbar Selbstverständlichen, das von der höchsten künstlerischen Weisheit zeugt, dem nach innen Gekehrten aller Linien, das durch den nach innen gekehrten Blick noch symbolisiert wird. Es gibt eine ganze Reihe von Skizzen, in denen Maillol die „Hockende" variiert hat — die am stärksten vereinfachte Lösung ist in der Gestalt der „Schlafenden" gegeben: wie ein Berg steigt die Masse auf, die Durchlöcherungen geben einfachste Dreiecksformen, alles ist zusammengezogen, abgeschliffen, gerundet. Träumende Gaea, der der Erwecker noch nicht genaht ist.

Aber die große Steinfigur ist doch nicht das, was dem Künstler eigentlich liegt. An dem Denkmal für Cézanne, der einzigen Monumentalaufgabe, die ihm schließlich zuteil geworden (wenn man von der Gestalt der „Trauernden" in dem heimatlichen Céret absieht), hat er sich müde gearbeitet. Eine liegende Gestalt, die Natur selbst sollte es werden. Es gibt eine Reihe von „Recherches" voll sprühenden Lebens, die am Eingang dieser Denkmalsgeschichte stehen, nackte und auch gewandete Gestalten. Diese reicher organisierte Denkmalsidee ist dann zugunsten einer einfacheren aufgegeben: ein langgestreckter, nackter Frauenkörper auf einem Lager ruhend, der Oberkörper aufgestützt, der linke Arm gehoben. In der Ausführung im Kolossalen ist das alles matt geworden und ungenügend motiviert, der majestätische Leib hat etwas Akademisches erhalten: das sind nicht mehr die schweren Formen der Maillolschen Visionen in ihrer ergreifenden Ursprünglichkeit. Die Affäre dieses Monuments ist eine Passionsgeschichte — bis heute ist das Denkmal noch nicht aufgebaut.

Nur an einer Stelle in Europa gab es ein wirkliches Heiligtum für Maillol — in der Sammlung A. W. Morosow in Moskau: vier lebens-

ARISTIDE MAILLOL. RELIEF

große Bronzefiguren zu einer Einheit vereint. Der für diesen neuerweckten Griechen und die alte Mittelmeerkunst in gleicher Weise erglühende Russe hatte die Flora und die Pomona erstanden und der Künstler hatte auf den Wunsch dieses seines einzigen großen Mäzens noch zwei andere Gestalten hinzugeschaffen — die vier Jahreszeiten hat er die vier Figuren genannt, die doch eigentlich nur vier Wiederholungen des einen Grundgedankens sind: Blühen und Fruchtbarkeit.

Die Flora ist eine ganz geschlossene Figur, deren prangender Leib von einem dünnen, wie naß angeklebten vom Hals bis auf die Füße herabgleitenden Gewand umwallt wird, die beiden schlaff am Körper herabhängenden Arme heben eine Falte des Schleiergewandes hoch, in der vor dem Schoße ein dünner Kranz von Blüten ruht. Der Bausch ist kaum angedeutet, im Profil spricht er weniger in der Umrißlinie als das königliche Schwesternpaar der stolzen Brüste. Höchstes Kunstwerk der Stabilisierung der Masse auf schmalster Basis.

Daneben steht die Pomona (auch im Museum in Winterthur), die trächtige Riesin, deren reifer Körper sicher in dem Gestell des schweren Beckens ruht, das von den zwei dorischen Säulen gleichenden kolossalen Schenkeln getragen wird, von so breiten Hüften wie nur die verwandte Bronzevenus von Renoir. Prallste Formen in voller Ruhe, der Rhythmus der beiden gefüllten Euter begleitet durch die gleiche Bewegung der

ARISTIDE MAILLOL. HOCKENDE

ARISTIDE MAILLOL. SITZENDE

ARISTIDE MAILLOL. SCHREITENDE

ARISTIDE MAILLOL. TRÄUMENDE

beiden Hände, die reife Äpfel darreichen. Dieser Körper einer Gigantenmutter mit den kraftvollen Gliedern ist von dem Künstler noch einmal nicht in der ausgeglichenen Ruhe der Pomona, sondern mit einem fast allzu komplizierten Doppelmotiv zur Schau gestellt in der überlebensgroßen Bronzefigur der „Schreitenden", die die Hände auf den Rücken gelegt hat, um die Silhouette des gewaltigen athletischen Torso nicht zu durchbrechen, der Blick richtet sich über das zurückgesetzte linke Bein nach hinten, bringt dadurch in die veduta principale die erwünschte Profillinie des jugendlichen Kopfes. Echtester Maillol ist wieder die ganz geschlossene Holzstatue der „Träumenden", die mit dem erhobenen rechten Arm ein Gewand hinter dem Kopf hochhebt, dessen Masse hinter dem stehenden Körper herabflutet und sich unten um das linke Bein windet — ganz weich, vereinfacht, zusammengehalten, materialecht.

Es ist vielleicht eine müßige Fragestellung, die immer wiederkehrt: ob das künstlerische Vorstellungsvermögen Maillols sich überwiegend kubisch oder flächig äußert. Ich glaube: in beiden Formen. Ausgesprochen körperhaft und zwar ronde-bosse, mit den Blicken zu umkreisen, sind die Leiber der Freifiguren — bei der großen „Schreitenden" sucht man fast schmerzhaft nach der Hauptansicht — die vereinfachten kleinen Hockerinnen oder Sitzfigürchen begnügen sich mit zwei Hauptansichten. Ganz instinktmäßig wie bei allen geborenen großen Plastikern der Vergangenheit ist die Fernwirkung getroffen bei dem Relief der „Liebenden", deren fast lebensgroße Körper wunderbar in die Fläche, in zwei Ebenen gerückt sind, im Rahmen bleibend, die ganze Bewegung in der Silhouette verlaufend zeigend, die Komposition völlig quadratisch, in

den vier Ecken jedesmal eine reicher organisierte Form, das Spiel der Linien von der höchsten Schönheit, menschlich ergreifend und von feinster Psychologie — und dabei ist alles naiv auf die Wirkungsform eingestellt: man fragt gar nicht danach, wo das linke Bein des Jünglings bleibt. Man stelle die aufgeregt zerrissenen Reliefs von Bourdelle für das Theater in den elysäischen Feldern daneben — welch peinigende Unruhe dort! Ganz flächig gedacht sind auch die vielen herrlichen Zeichnungen, die ganze Skizzenbücher füllen, Zeugungen seiner urweltlichen Töchter, Studien und Akte, Visionen für Hunderte von plastischen Gebilden, verschwenderisch hingeworfen. Ich erinnere mich, daß ich im Frühjahr 1913 bei dem Künstler in Marly-le-Roi war und die Fülle der ganz bildmäßig geschlossenen geistreichen Entwürfe bewunderte, die der Künstler einfach auf die weiß gekälkte Wand seines Häuschens gestrichelt hatte — ganz gelassen äußerte er dazu: Ja, und morgen lasse ich das Zimmer neu streichen. Und eine letzte sehr merkwürdige Transskription und Stilisierung dieser Zeichnungen bringen endlich Maillols Illustrationen zur Odyssee und zu Vergils Aeneis, Beschwörungen des homerischen Erbes in seiner Mittelmeernatur, Visionen schlummernder Schönheiten — aber darüber wäre noch besonders zu sprechen.

Dieser nachgeborene Sproß und Erbe der Mittelmeerkunst, der ein hellsehender Bildner ist und dabei den „erdensicheren Instinkt des Bauern" hat, wie Alfred Kuhn sagt (der im Verlag von E. A. Seemann im Vorjahr ein eigenes, schönes Buch über den Künstler hat erscheinen lassen) der „linkisch wird, sobald er aufrichtig" ist, nach den Worten von Maurice Denis, hat nicht das Talent zum Organisator seines Ruhms mitgebracht, das Rodin, der immer sein eigener Impresario war, hochgetragen hat — er ist kein großer Europäer, sondern Franzose, Südfranzose geblieben, nur ein europäisches Ereignis. Er ist auch nie ein Pariser geworden: er arbeitet

ARISTIDE MAILLOL. RÜCKENAKT

ARISTIDE MAILLOL. POMONA

ARISTIDE MAILLOL. POMONA

draußen weit vor den Toren der Stadt in dem königlichen Marly, wo sein bescheidenes Atelier in einem verwilderten Garten steht, und ein gutes Drittel des Jahres bringt er in der Heimat seines Geschlechtes, in Banyuls am Mittelmeer zu, unverstanden von seinen Landsleuten, die nicht begreifen, daß hier der biblische Thubalkain in eigener Person unter ihnen wandelt wie der letzte Kentaur, aber dieses Stehen auf dem heimatlichen Boden gibt ihm wie Antaeus immer wieder frische Kräfte und die Gnade der elementaren Vision. In der Geschichte der französischen Kunst verbindet ihn kaum etwas mit den Plastikern vor ihm, er knüpft an die Tradition an, die die romanischen Meister von Arles und Toulouse im 12. Jahrhundert verlassen haben. Aber er gehört mit Cézanne, mit Gauguin, mit Denis zusammen — sie waren die großen Synthetiker ihrer Generation. Immer wieder ergibt sich der Vergleich zwischen ihm und Gauguin, der 1903 auf der Insel St. Dominique starb, in dem Augenblick, da Maillol sichtbar in die vordere Reihe der französischen Plastiker rückte. Vielleicht ist heute die Epoche Maillols vorüber, so gut wie der drei Maler, mit denen er eine Einheit bildet. Wenn man in der französischen Kunstgeschichtsschreibung die klare Erfassung der Erscheinung Maillols vermißt, so liegt das wohl daran, daß der gallische Genius das Naturhafte in der Manifestation seiner Kunst als etwas Selbstverständliches hinnimmt, weil es eben der Urgrund der eigenen Wesensart ist, auch wenn es Menschenalter lang verloren gegangen ist — und auch das latente Hellenentum in ihm empfindet der französische Instinkt als etwas ihm Gemäßes, auch wenn es in einem Zeitalter völlig verkapselt ist. Um so mächtiger mußte die Erscheinung dieses Künstlers in den Nachbarländern wirken, wo diese Naturnähe als Allgemeingut längst verloren gegangen ist, wo das Land der Griechen nur mit der Sehnsucht und man darf sagen, oft nur mit der Sehnsucht einer hohen Bildungskultur gesucht wird. Der künstlerische Verstand war auf der anderen Seite in Deutschland ungleich besser vorbereitet auf die Erfassung der historischen Bedeutung dieser Erscheinung, die wie eine Bejahung, aber auch wie eine Korrektur zu dem erschien, was Adolf Hildebrand mühsam in Gesetzesparagraphen gezwungen hatte.

Paul Clemen

ARISTIDE MAILLOL. ZEICHNUNG

GEORGE ROMNEY, BILDNIS DER MISS DAVENPORT

Erzielte in London den höchsten je auf einer Auktion bezahlten Preis: 1210000 Mark

ALBIN EGGER-LIENZ. HEILIGE NACHT

TIROLER MALEREI

Wenn man von Tiroler Kunst und Tiroler Malerei spricht, so schweift die Erinnerung unwillkürlich um Jahrhunderte zurück. In der Fülle seiner Kraft und Bedeutung tritt vor uns das Werk Michael Pachers, der einer der ganz Großen der spätmittelalterlichen Malerei in Deutschland war: ein kühner Neuerer, der das alte, starre Bildschema auflöste und, wie Glaser richtig bemerkt, der Vermittler zwischen Norden und Süden wurde, eine Rolle, zu der er, der Sohn eines Grenzgebiets, besonders berufen sein mußte. Mit Recht ist aus der Abstammung Pachers, aus seinem Tirolertum, seine schicksalhafte Bedeutung für die deutsche Kunst abgeleitet. Aber diese Bedeutung ist keineswegs an die einzelne Persönlichkeit gebunden, sondern gilt für die Tiroler Malerei im allgemeinen. Man braucht nur an die Bedeutung Innsbrucks als Kunstmetropole in der Zeit Kaiser Maximilians zu erinnern oder an die Kunstpflege, die der tirolische Zweig des Habsburgischen Erzhauses, u. a. durch die Anlage der Ambraser Sammlung, in Tirol einbürgerte, man braucht nur den Namen Joseph Anton Kochs, des um die Wende zum 19. Jahrhundert in Rom lebenden und wirkenden „Tirolese", der der Vater der neueren deutschen Landschaftsmalerei wurde, zu nennen, um Tirols beträchtlichen und sympathischen Anteil an der Entwicklung der deutschen Kunst und zumal um seine entscheidende Stellung als Bindeglied zwischen der Kunst des germanischen Nordens und des romanischen Südens ins rechte Licht zu rücken. Aus der jüngeren Vergangenheit sind die Namen der drei Tiroler Franz Defregger, Mathias Schmid und Alois Gabl als die der Repräsen-

ERNST NEPO. LILIE

ALFONS SCHNEGG. RESURREXIT. HOLZSCHNITT

ALBIN EGGER-LIENZ. HAUSBAU

ALBIN EGGER-LIENZ, SIGMUNDSKRON

WILHELM NICOLAUS PRACHENSKY. TIROLER DORF

tanten tirolischen Malertums bekannt und vertraut, an sie und ihr Schaffen, von dem eigentlich nur die genrehafte Seite weiteren Kreisen aufging, knüpft sich die landläufige Auffassung von tirolischer Malerei als einer Art dokumentarisch mitteilsamer Volkskunst, die stark an das Stoffliche gebunden ist und gebunden bleibt, die es sich an den mancherlei romantischen und idyllischen, an den historischen wie an den humoristischen Szenen des Tiroler Lebens genügen läßt — die drei erscheinen vor allem als Illustratoren, als Ruhmeskünder ihrer Heimat, wenn sie sich dabei auch des Bildes, der Farbe bedienten, statt den Stift oder die Radiernadel walten zu lassen.

Diese Vorstellung von der Tiroler Kunst ist sehr tief eingewurzelt. Heimatkunst — der Begriff vor allen anderen steigt auf, wenn von der Tiroler Malerei die Rede ist. Defregger-Mädel mit dem schweren Geflecht der Haarkrone, lustige Jäger, Sennen und Almerinnen, Helden von anno 1809, Sommerfrischler und Salontiroler — das ist die Reihe der Gestalten, die sich ungerufen einstellen. Natürlich hat dies heute keine Geltung, keine innere Berechtigung mehr. Die Entwicklung ist weitergeschritten. Aber nicht, wie man bei dem sehr konservativen Charakter des Bergvolkes und bei der etwas reaktionär eingestellten Richtung des geistigen Lebens in Tirol wohl vermuten könnte, in sehr bedachtsamer und abgeklärter Weise. Sondern auch durch die Täler des „Landes im Gebirg" flutete und flutet revolutionäre Kunstbewegung. Was die großen europäischen Zen-

ALFONS WALDE. MASKEN IM SCHNEE

HANS JOSEF WEBER-TYROL. SIGMUNDSKRON

tren der Kunst erschüttert, findet in Tirol seinen Widerhall. Kulturell sonst ein Faktor der Beharrung, ist Tirol in künstlerischer Hinsicht zweifellos eine Macht der Bewegung. Der Impressionismus kommt und geht. Er zerbricht zunächst die genrehafte Stofflichkeit, die sich in der Auswirkung der Erfolge Defreggers und seiner Zeitgenossen breit gemacht hatte. Eine starke Hinneigung zur Landschaft ist verspürbar. Aber es ist keineswegs ausschließlich die Landschaft Tirols. Die Maler, die in den Bergen leben, zeigen Vorliebe für die Ebene und für das Meer. An den Küsten der Adria malen ihrer viele. Als der Impressionismus abklingt, steht man zunächst etwas ratlos. Man tastet, man findet sich vorrübergehend heimisch in einem dekorativ gerichteten Kolorismus. Aber dies ist nur ein Übergang; es wird nicht der gemeinsame Ausdruck der Kunst Tirols. Da es in Innsbruck keine Akademie gibt und keine ausgesprochene malerische Tradition wie etwa in München, Wien oder Düsseldorf, da überdies der örtliche Charakter Tirols, durch die vielen abgelegenen, nicht durch bequeme Verkehrsmittel verbundenen Täler die Differenzierung, ja selbst die Isolierung der einzelnen Persönlichkeiten und Leistungen fördert, so begegnen wir im heutigen Tirol mannigfaltigen Erscheinungsformen der Kunst. Es kommt hinzu, daß die einzelnen Künstler Tirols sich da und dort ihre künstlerische Ausbildung holten: die einen in Wien, die andern in München, wieder andere in Berlin. So fluteten alle möglichen Anregungen zusammen. Daß, wie man wohl annehmen möchte, Wiens Kunstrichtung, die ausgesprochen dekorativ ist, präponderiere, läßt sich nicht behaupten. Tirol steht, wie gesagt, allen Strömungen offen. Und dies ist die moderne Variante der alten Vermittlerstellung Tirols im künstlerischen Austausch der Gesin-

FRIEDRICH HELL. GAMSREVIER

OSKAR MULLEY. BERGSEE

RUDOLF GLOTZ. HEISSER TAG

ARTUR NIKODEM. WALLFAHRT

nungen und Richtungen von Norden und Süden. Diese weit offene Art, dieses stark betonte Interpretentum hat freilich auch seine bedenklichen Schattenseiten. Sowohl in Tirol als in der Schweiz, die im Charakter des Bergvolkes dem Tirolerland ähnlich ist, prägt sich nationale Eigenart in der Kunst nicht markant aus. Vor russischen, schwedischen, holländischen, spanischen Gemälden ist man keinen Augenblick im Zweifel über ihre Provenienz. Anders vor den Bildern der Tiroler Maler: dies könnte in München, jenes in Berlin, ein drittes am Rhein gemalt sein. Es ist das Charakteristikum des künstlerischen Grenzvolkes.
Heinrich Hammer-Innsbruck schreibt in einem Vorwort zum Katalog einer Ausstellung neuer tirolischer Kunst, daß gebirgsländische Kunst eine gewisse Tendenz zum Zeichnerischen habe, daß sie zur Ausprägung von Linie und Form und zum gedanklichen Wesen neige. Er denkt dabei wohl ganz besonders an Egger-Lienz. Aber so sicher Egger-Lienz unter den heutigen Malern Tirols die interessanteste künstlerische Persönlichkeit ist, ebenso sicher ist sein Schuleinfluß nicht eben sonderlich entscheidend. Er ist ein Exzeptioneller; ihm malt man nicht nach; jeder beackert seine eigene Scholle.
Die große Ausstellung „Tiroler Künstler der Gegenwart", die vom Herbst 1925 bis zum Sommer 1926 durch Deutschland lief, vor allem im Rheinland und in Westfalen großes Aufsehen

erregte und vor der Heimkehr nach Innsbruck in München gezeigt wurde und gefiel, wies die stark individualistische Richtung der Malerei Tirols auf. Natürlich kann man sich von Egger-Lienz zu Arthur Nikodem und Alfons Schnegg nach Form und Empfindung einen Weg denken, man verspürt auch die innere Bindung, die etwa zwischen Ernst Nepo und Robert Gurschner, zwischen Walde und Weber-Tyrol besteht. Aber es geht im Grunde doch jeder seinen eigenen Weg. Ein wenig verträumt, wie W. L. Prachensky, dessen Häuser und Höfe und Dörfer ein fast phantastisches Leben führen, oder ein wenig abseitig, trotzig, herb und hart wie Friedrich Hell oder Oskar Mulley. Ist es nicht fast wie ein Symbol, daß diese Maler nicht an einem Zentralpunkt, etwa in Innsbruck, beisammenleben, sondern daß sie weit zerstreut im Lande leben? Gibt es nun aber gar nichts, was diese auseinanderstrebenden Kräfte über das landsmannschaftliche Moment, das ja nicht eigentlich mit der Kunst zu tun hat, hinaus verbände? Natürlich hatte die Ausstellung als ein Gemeinsames auch das Moment der Qualität, die durch die Auslese erzielt wurde, zur Schau gebracht. Aber auch dies entscheidet nicht. Was also? Vielleicht liegt es in den Sätzen Hammers begründet und beschlossen: „Ein innerster Drang scheint die gegenwärtige Generation der Tiroler Künstler aus der malerischen Formverflüchtigung herauszuführen zu einer neuen Sammlung der Form, zu einer neuen Gesetzlichkeit im Bilde, zu einer neuen Vergeistigung.“ Mit diesem etwas allgemeinen und weit umsteckten Programm muß sich unter Menschen ernsten Strebens eine Gemeinsamkeit erreichen lassen. Tatsächlich ist es wohl der (im Gegensatz zur Genremalerei des früheren Tiroler Künstlertums besonders verspürbar) Zug zu „einer neuen Vergeistigung“, den man als die übergeordnete Einheit der Tiroler Malerei von heute bezeichnen muß.

Georg Jacob Wolf

L. S. HUMER. HERRENBILDNIS

W. NIDA-RÜMELIN, NÜRNBERG. BRUNNENFIGUR

CARL CHRISTOPH HARTIG. BEI POSITANO

C. CH. HARTIGS SÜDLICHE LANDSCHAFTEN

Die Ausstellung von Ölgemälden und Aquarellen, die Carl Christoph Hartig im April und Mai 1926 bei Goltz in München veranstaltete, war um dessentwillen besonders anziehend und bedeutsam, weil sie die Beziehungen der jüngeren Generation deutscher Maler zu Italien und die große Kraft, die der Begriff Italien innerhalb des Komplexes deutscher Malerei heute darstellt, sehr klar veranschaulichte. Als der Impressionismus in Deutschland an der Herrschaft war, entstanden so gut wie gar keine italienischen Landschaftsbilder. Nur teilweise kann dies als eine Folge der Reaktion auf Rottmann und sein Zeitalter, auf die heroische Landschaft und den Historizismus bezeichnet werden. Die impressionistische Malerei, die die Landschaft als Stoffgebiet bevorzugte, wollte vor allem eine „unräumliche" Landschaft, sie verpönte den Fernblick, die „erzählende" Natur, die poetische Stimmung. Es war darauf abgesehen, wie Wätzoldt ausführt, im Landschaftsbilde „mannigfach abgestufte Licht- und Farbenreize" zu geben, „die über ihre optische Qualität hinaus nach keiner Deutung und geistigen Verarbeitung verlangen". Die Landschaft war also nichs weiter als Träger koloristischer Stimmung; wer etwas auf sich hielt, der durfte sich um Gotteswillen ein allenfalls vorhandenes Naturgefühl nicht anmerken lassen! Man suchte und fand seine Motive vor allem an der Küste, in der Bretagne und Normandie und in Holland, man malte auch an den Altwässern der großen Ströme, in der Haide, im Moos — überall da, wo die Landschaft an sich ereignislos ist, wo sich ausgesprochen koloristische, keine graphischen Motive finden, wo die weiche, feuchte Atmosphäre die Konturen auflöst, wo man mehr den Duft, der über den Dingen liegt, als die Dinge selbst sieht.
Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, wachsen

CARL CHRISTOPH HARTIG. TERRASSE BEI SORRENT

die farbenstarken, in der Stoffwahl, im Bildausschnitt und im Stimmungsgehalt ungewöhnlichen Landschaften Hartigs über die rein persönliche Bedeutung, die sie durch die Leistung des Künstlers haben, in entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge hinein. Hartig, heute in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre stehend, Schüler der Weimarer Akademie, wo im Nachhall der Preller-Zeit immer die Vorliebe für Italien und das Heroische spukte, ist seiner Herkunft und Lebenshaltung nach ein richtiger „mitteleuropäischer Mensch": er ist einer Mischung süddeutschen und norddeutschen Blutes entsprossen, in Davos geboren, lebt abwechselnd in Aachen und München, erfuhr starke künstlerische Eindrücke in Italien, zumal in dessen Süden, in der Umgegend Sorrents und Positanos, und in Sizilien. Dort entstanden seine „südlichen Landschaften". Das Gefühl für Tiefe und Ferne, also das Perspektivische, und das Energische, Kompresse des Umrisses, das seine Landschaftsgegenstände so plastisch und voluminös erscheinen läßt, erklärt sich daraus, daß Hartig auch auf dem Gebiete der Baukunst tätig ist. Das Raumerlebnis ist daher für ihn etwas Selbstverständliches, es tritt zu seinem Erlebnis der Atmosphäre und des Lichtes hinzu.

Heute herrscht in der deutschen Malerei eine andere Richtung vor. Wie die Neigung zur figürlichen Darstellung, zum Kompositionellen und Stofflichen vorschlägt, so verlangt man auf dem Wege zur „Sachlichkeit", der man die Stimmung nicht versagt, auch für die Landschaft, „Inhalt". Und besinnt sich dabei auf Koch und Rottmann, auf Italien, auf die Linienstrenge und Klassizität der italienischen Landschaft, auf die Transparenz des italienischen Himmels, und findet, daß die Härte der Farbe, von Italiens Atmosphäre bewirkt, einem Ideal des heutigen Malens entspricht.

Wolf

DEUTSCH-RÖMISCHE MALEREI 1799—1850

IM KUNSTVEREIN UND MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE, LEIPZIG

Die Spanne dieser Ausstellung wurde so eng gefaßt, um das Ganze nur auf die Werke einzustellen, die aus innerem Erleben hervorgingen, als die Künstler sich gemeinsam als Träger einer Kulturmission fühlten: die Schöpfung einer Einheit von Leben, Weltanschauung und Kunst für ein aus den Angeln gehobenes Menschentum. Ob dies Streben sich nun an Antike oder Raffael und Michelangelo, oder mehr an dem zarteren Gewächs nationaler Kunst der Altdeutschen und Vorraffaëliten emporrankte, oder auf dem Gebiet der Landschaft im Geiste eines Claude Lorrain und Poussin die Natur selbst unter Gesetzmäßigkeit zwang, ob die Träger dieses Strebens sich spalteten: in Klassizisten, Romantiker, Nazarener, und später gar befehdeten, im Grunde war ihrer aller Wollen doch ein romantisches Ideal. Ideale aber haben nur eine kurze Spanne lebengebärende Kraft, dann erstarren sie in Dogmen. Dennoch bleibt der kurzen Zeit ihrer Blüte die Kraft der Entfarbung von Funken zu ähnlicher Lebenserneuerung, besonders wenn sie unter der Asche eines gestürzten Zeitalters glimmen, wie das heute bei uns der Fall ist. Daß sich gerade Leipzig die Aufgabe, dies zu erweisen, stellte, erklärt sich aus der Kunsttradition dieser Stadt, die aus der Zeit dieses Höhendranges deutscher Kunst ihre Museumsgründung und ihren besten Besitz herleitet.

In mustergültiger Einteilung und Aufmachung wird diese Entwicklung dargeboten. Im Eingangssaal fängt die italienische Ideallandschaft mit der Versammlung deutscher Ritter unter einem Riesenbaume von Schinkel, gleich den Eintretenden als Wahrzeichen der deutschrömischen Verschwisterung mit ihrem romantischen Zauber ein. Carstens als Pionier der Erneuerung dominiert hier über die Repräsentanten der alten Landschaftskunst des 18. Jahrhunderts Hackert und Mechau; Reinhart und Koch, sowie Cornelius sind mit Aquarellen, Zeichnungen und Ölgemälden vertreten, die das allmähliche Losringen vom Zopf zum neuen Kunstideal offenbaren, wozu eine Karikaturzeichnung von J. A. Koch als Darstellung kunstpolitischer Polemik der Zeit gewissermaßen das Programm abgibt.

CARL CHRISTOPH HARTIG. GLADIOLEN

Im Oberlichtsaal reiht sich Perle an Perle. Die Führer der landschaftlichen Erneuerung: Reinhart, Koch und ihre Anhänger, wie der Niederländer Voogd sind in auserlesenen großen und kleinen Ölgemälden aus Museums- und Privatbesitz vertreten, Koch kann hier wie noch nirgends in seiner ganzen Entwicklung, die reich an Schattierungen ist, studiert werden. Die Entdeckung eines delikaten und doch strengen Farbensinnes (wie ihn z. B. das auf Grau und Violett gestellte Gemälde der kämpfenden Stiere bei Olevano aus Berliner Privatbesitz aufweist) wird man hier bei dem eigentlich als zeichnerische Potenz Berühmten machen. Ihnen reiht sich der balladenhafte Fohr, entschieden das größte Genie dieses Kreises in malerischer Hinsicht und der lyrische Ludwig Richter an. Die Gebrüder Olivier, von denen nur Friedrich in Italien war, die aber beide dem nazarenischen Stoßtrupp in Wien angehörten, geben der neuen Landschaftskunst eine giorgioneske und eine intim realistisch deutsche Note (Ferdinands Werke). Der Rheinländer Ramboux steigert sie zu einer fast expressionistischen Raumschichtung und Licht- und Schattenverteilung, dem gegenüber der ungebunden realistische Catel, vor allem aber Martin v. Rohden und Dillis in allmählicher Steigerung bis zur neuzeitlichen Freilichtauffassung führen.

So rundet sich der Gesamteindruck der deutsch-römischen Landschaftskunst zu einem Bilde von großartiger Spannweite. Dazwischen sind Overbeck, Schnorr v. Carolsfeld, Cornelius, Phil. und Joh. Veit, Friedrich Olivier, Heinrich Heß mit den frischesten und typischsten Stücken ihrer Figurenkompositionen und Porträtkunst vertreten. In den Nebensälen wird die Bedeutung der Künstler für die Schöpfung einer neuen Monumentalmalerei — ihr höchstes Ziel — an Skizzen, Aquarellen, Zeichnungen, Freskoprobearbeit, Ölgemälde einer Wand der Casa Bartholdy (als Ersatz für die in der Ausstellung nicht darstellbaren Fresken der Casa Bartholdy und der Villa Massini, an denen ja alle führenden Deutsch-Römer beteiligt waren) herausgearbeitet. Die wunderbare Zeichenkunst des jungen Schnorr kommt in seinen italienischen Landschafts- und Aktzeichnungen, sowie Figurenkompositionen und den Federzeichnungen zu einem Angelikazyklus überragend zu Bewußtsein. Ähnlich Carl Fohr als Porträtzeichner des römischen Künstlerkreises. Mit gleichwertigen Stücken füllen die andern bereits genannten Künstler, ferner der früh verstorbene Horny mit tektonisch wirkenden Aquarellen und Zeichnungen, Heinrich Reinhold, Ernst Fries (auch mit kleineren Gemälden), Klein, Erhard, der Bildhauer Eberhard u. a. noch einen Museumssaal und die Räume der Graphischen Sammlung. Man kann behaupten, daß ein so eindringliches Gesamtbild durch die Zusammenordnung der sonst nur versprengt zusehenden oder auch in schwer zugänglichem Privatbesitz verborgenen Kunst dieser Periode noch nie geboten wurde und nicht so bald wieder zu erleben sein wird.

Dr. H. Heyne

EDVARD MUNCH. KRANKES MÄDCHEN

EDVARD MUNCH. WEINENDER AKT AUF ROT

EDVARD MUNCH, DER MALER

Seit die bildende Kunst Gegenstand breitester Diskussion in der Öffentlichkeit wurde, hat Partei- und Dogmenwesen so sehr sich ihrer bemächtigt, daß man sie kaum mehr ungefärbt sehen kann. Über dem blanken Rücken der armen Kunst schlagen sich die ewig Gestrigen und die ewig Morgigen den Schädel ein und wundern sich, daß sie dabei nicht gedeiht. Gesinnungstüchtigkeit tritt an die Stelle der Leistung und erzeugt all den Greuel, den wir unter der Devise „Kunst“ seit etwa zehn Jahren erleben. Edvard Munch ist kein Parteimann, er ist mehr als Meinung und Programm und wenn er trotzdem heute nicht mehr zu ignorieren ist, so bedeutet das, daß auf die Dauer Blut und Nerven stärker sind als Papier.

Die Leistung Munchs besteht darin, daß er, wie van Gogh, vermocht hat, über den Impressionismus hinauszugehen, indem er seine Errungenschaften verarbeitete und aus ihnen ein neues Bild gewinnen konnte. Die Abkehr vom Impressionismus, das Verlangen nach Stil ist allgemein. Aber die Angst vor der Natur, die dieses Verlangen begleitet, die Sorge „zu naturalistisch zu malen“, sind Krankheitssymptome. Stil entsteht nicht durch Weglassen sondern durch Steigerung, Stil entsteht, wenn ein bedeutender Mensch mit der Natur sich auseinandersetzt.

Das Bild der Impressionisten hat die Architektur, die Komposition des älteren Bildes so gut wie aufgegeben, es war nur noch der Spiegel

EDVARD MUNCH. SCHNEESCHAUFLER

eines nur zufällig abgegrenzten Gesichtsfeldes. Da die Luft um die Dinge wichtiger war als die Dinge selbst, waren Umrisse so gut wie unmöglich geworden, die Grenzen der Formen und damit diese selbst waren unwichtig geworden. Dem Impressionisten ist die Farbe etwas Relatives, sie hat unbedingt dem Kommando zu folgen, das die Atmosphäre ausspricht. Diese zu wählen hat der Künstler zwar Recht und Willen, aber die Durchführung erfolgt mit einer der Natur parallelen Gesetzmäßigkeit. Man kann die Farbe nicht an einem Ort, den man betonen möchte, steigern, ohne das Bild zu gefährden. Man kann sie nicht in ihrem Gefühlswert steigern, weil sie durch die Funktion als Lichtträger, durch das Valeur, in Anspruch genommen ist. Aber leben die Künste nicht von der Steigerung? Die impressionistischen Malereien sagen wohl „so ist das Leben", aber man sah das Leben in dem kleinen Bezirk, den der Motivsucher zeigt, es hatte keine geistige Betonung. Immer enger und kleiner wurde der Begriff „Bild", immer mehr wurde er von den Schwesterkünsten, der Plastik, der Architektur, getrennt, keine Beziehung mehr erlaubt zur Literatur, zur Musik. Die Doktoren haben die Malerei so sehr isoliert und keimfrei gemacht, daß sie schließlich steril werden mußte. Es ging ihr wie den leuchtenden alten Glasmalereien. Seit man chemisch rein buntes Glas machen kann, leuchtet es nicht mehr.

Die Kunst Munchs hat diese engen Wälle gesprengt, sie gibt Sinnbilder des Lebens, optische Zeichen für Empfindungen, ja Gedanken. Wenn der bildenden Kunst nichts Menschliches fremd ist, warum sollen ihr Gedanken fremd sein, die unser ganzes Leben begleiten und durchziehen,

EDVARD MUNCH. DER KUSS

EDVARD MUNCH. NEUSCHNEE IM PARK

wenn sie vom Sichtbaren ausgehen und in ihm deutlich gemacht werden können.
Man hat sich gewöhnt, die bildende Kunst unter dem übermächtigen Druck der Naturwissenschaften im Zeichen der Entwicklung zu sehen, es wäre gut, sie einmal von der anderen Seite, als ein Phänomen der Beharrung anzuschauen. Munch hat nicht nur den Stoff im Bilde wieder zu Ehren gebracht, er hat die Bildfläche als solche wieder betont und ihr seine Architektur wiedergegeben, er hat den Raum, der der platten Illusion geopfert war, wieder als ein geistiges Element anzuschauen gelehrt, lauter Dinge, die wir einst hatten und zu verlieren schienen. Ohne seiner Zeit Gewalt anzutun, vielmehr als ein Kind dieser Zeit, hat er der bildenden Kunst wieder eine Wichtigkeit gegeben, die sie von Spiel und Schmuck entfernt und in die Reihe der Erkenntniskräfte unseres Daseins stellt.

Unser Bild „Neuschnee im Park“ zeigt Munch im bewußten Gegensatz zum Impressionismus. Es ist die Zeit des naturalistischen Ornamentes im Kunstgewerbe und die Frühzeit des Plakats. Rücksichtslos ist die Fläche in Stücke zerschnitten, die ornamentalen Schwung haben. Der Raum ist mit den starken Linien der sich heftig verkürzenden Straße gegeben, vor dem reich gestuften Rosa und Grau des Hintergrundes kommt das Grün der Stämme nach vorne, wo die Bewegung durch das fast brutale Zinnoberrot und Ultramarinblau der Köpfe zum Stillstand kommt.
Die Gefahr der dekorativen Malerei wird schnell überwunden, schon in dem Bild der Brücke ist nichts mehr davon zu spüren, die großen Linien dieser Brücke stehen nicht wie im Parkbild für sich, sie finden ihren Ausgleich in der langen Gartenmauer, in der unendlichen Tiefe des

EDVARD MUNCH. MELANCHOLIE

Wassers, in der sich der (unsichtbare) Baum spiegelt. Die Mädchen tragen Weiß, Hellrot, komplementäres Grün, auch hier ein Ausgleich gegenüber dem Kontrast Rot-Blau im Parkbild. Die Durchdringung von Fläche und Raum, die dort noch primitiv und experimentell überlegt erscheint, ist gelöst in dem Bild des „Kranken Mädchens". Dieses Bild hat in seiner Komposition viele Beziehungen zum Jakobssegen von Rembrandt, in der Verschiedenheit der malerischen Mittel zeigt es das Spezifische unserer Zeit sehr deutlich. In dem Bild von Rembrandt ist das Zentrum wichtig gemacht durch die Fülle von Helligkeit und ihrer Stufen: Weiß, Zitronengelb, Ocker, lichtes Braun und Rot werden zusammengepreßt von dem stumpfen Rot und Gold der Vorhänge und der Bettlade. In dem Bild von Munch entsteht das Zentrum durch die gehäuften Gegensätze der Formen und Farben und durch die starke Kontrastierung der Pläne und Ansichten. Das Gelagerte des Raumes bei Rembrandt scheint hier aufgerichtet. Die beiden Blöcke von Rot unten und vorne geben die Basis für das Rot-Orange des Haares oben. Das kühle Grün des Kittels steht hinter dem warmen Gelbgrün der Decke und vor dem wärmeren Grün der Wand. Bei Rembrandt wäre das umgekehrt. Erst nach rechts ist dieses Grün gekühlt und vertieft, um die Tiefe des Raumes zu geben und dem heftigen Rot die Balance zu halten. Die Farben stehen niemals rein nebeneinander, sie durchdringen sich. Man sehe das Weiß des Kissens, oder wie sich das Rot durch das ganze Bild hindurch selbst im Grün wiederfindet. Dieses Relativmachen der Farbe ist unsere Zeit, ist impressionistisches Erbe.

Der Mensch ist ein Produkt seiner Umgebung,

EDVARD MUNCH. ARBEITER, NACH HAUSE GEHEND

EDVARD MUNCH. DOPPELBILDNIS (RECHTS DER KÜNSTLER)

so etwa ist es zu verstehen, wenn eine Farbe durch die andere bedingt und gebrochen ist. Man denkt an Ibsen, an Strindberg. Aber die Farbe scheint harmloser als das Wort, natürlicher, sinnlicher, weniger belastet mit Abstraktionen, Philosophie, Weltschmerz. Aber Munch kennt auch das Atemversetzende, Würgende dieser Dichter. Die Frau in „Melancholie" möchte sich vor der Welt verstecken, aber überall sind Fenster. Qualvoll die vielen Geraden, die das Bild mehr durchschneiden als gliedern. Graphik, nicht Malerei, pflegt man da zu sagen. Warum soll dem Maler nicht auch die Linie dienen, die der Pinsel ebenso leicht hergibt wie der Stift? In der Not bindet der Bauer den Schuh mit Seide.

Bei dem Bild, das Arbeiter schildert, die nach hause gehen, ist der Raum eingespannt zwischen die ziegelrote Fabrik und der aus dem Bilde herauskommenden zitronengelben Gestalt neben den Mittelfiguren, die stumpfes Blau und verschlossenes Rot haben. Wie schwarze Gespenster streben die übrigen ungegliederten Gestalten auf der weißen Schneefläche nach rechts und links auseinander. Sie haben kein Eigenleben, sind hier nur Stücke des Raumes, wie sie als Wesen tagsüber nur Teile eines Betriebs waren. Als Individuen ohne Interesse, nur als Massen wirksam und willensbestimmt.

Munch nimmt den Abstand zwischen sich und dem darzustellenden Ding so kurz wie möglich, er malt sozusagen bis vor seine Füße, er möchte am liebsten den Beschauer einbeziehen in das Bild. Deshalb ist der Zusammenprall mit dem galoppierenden Pferd von so elementarer Wucht und Wildheit. Die Schneeschaufler scheinen aus dem Bild heraus unter uns zu treten.

Wie ist in diesen späteren Bildern der Stil

EDVARD MUNCH. PFERD IM GALOPP

Munchs frei geworden! Er verwendet gelassen die reinen Farben der Impressionisten dazu, seine Figuren groß und frei in den Raum zu stellen und sie doch mit all den Reizen zu umgeben, die die Umwelt auf sie strahlt. Die farbigen Bande, die sie an diese Umwelt binden, sind nicht gelöst, aber sie sind lockerer geworden. Munch malt nicht lange an seinen Bildern, aber er braucht viel Zeit, bis er sich entschließt, seiner Vorstellung Gestalt zu geben. Sein Gefühl läutert und klärt das Erlebnis so lange, bis es Form gewonnen hat und schnell sagt er nun das Entscheidende. Er ist keiner von denen, die ihr Bild genießen und polieren. Aber auch in der abgekürztesten Form ist seine Malerei wahr und deutlich für den, der sehen kann. A. Schinnerer

EDVARD MUNCH. DREI MÄDCHEN AUF BRÜCKE

EDVARD MUNCH. DAS LEBEN

KUNSTFRAGEN UM MÜNCHEN

Die besorgten Stimmen und Meinungen, Vorträge und Aufsätze, die sich mit der Zukunft Münchens als Kunststadt befassen, wollen nicht zur Ruhe kommen. Schon einmal, vor etwa einem Vierteljahrhundert, wurde die Behauptung vom „Niedergang Münchens als Kunststadt" zum Schlagwort. Aber damals kam die Stimme von außen her, sie erscholl von Berlin, sie konnte als die Meinung der „Konkurrenz" angesehen und bezeichnet werden. In kraftvoller Tat wurde sie durch eine Reihe nennenswerter Leistungen widerlegt, so durch die Eröffnung des Prinzregententheaters, die Ausstellung München 1908 mit der Eröffnung des Ausstellungsparkes, die Gründung des Künstlertheaters, die Konstituierung des Deutschen Werkbundes in München, die Mozart-Festspiele, die Bayerische Gewerbeschau 1912, die Konsolidierung des Münchner Kunstgewerbes durch die Tätigkeit des Münchner Bundes, den Zusammenschluß der Neuen Sezession, die Eröffnung der Neuen Staatsgalerie, die Berufung Wölfflins, die Reorganisation der Kunstgewerbeschule durch Riemerschmid und nicht zuletzt durch die Verjüngung der Akademie-Lehrerschaft durch Angehörige der jungen, fortschrittlichen Generation.

Heute sieht sich der Fall anders an. Man kann den erwähnten bedeutenden Leistungen der Gesamtheit in den ersten 14 Jahren des 20. Jahrhunderts nichts Gleichwertiges an die Seite stellen. Und die bedenklichen und sorgenvollen Einwände gegen den gegenwärtigen Zustand kommen heute aus dem eigenen Lager. Man bedarf gar nicht der Warner von außen — man sieht es jetzt auch schon „intra muros" ein, daß „etwas geschehen" müsse.

Die Sache liegt so: München hat durch die Revolution und durch nachfolgende politische Umtriebe von links und rechts, die gerade in dieser unpolitischen, beharrlichen Stadt verheerend wirken mußten, ungemein viel verloren. In Münchens Kulturpolitik ist eine Unklarheit, ein Schwanken gekommen, aus denen es keine Rettung zu geben scheint, denn es fehlt die starke Hand einer überlegenen, besonnenen, zum Rechten führenden Persönlichkeit, es fehlt der autoritative Wille, den z. B. Ludwig der Erste besaß und bekundete, als er München zur Kunststadt machte. Was heute geschieht, geschieht nicht unter einheitlichem Gesichtspunkt, sondern jede maßgebende Behörde geht, unabhängig von der andern, ihren eigenen Weg. Die Generalintendanz der Theater und der Musik kümmert sich nicht um die Maßnahmen, die etwa der Ministerialreferent des Kunstwesens trifft. Die städtische Kunstpflege, ein lächerlich armseliges Beginnen für ein Gemeinwesen, dessen Stadtväter so gerne und wohlgefällig mit sattem Genießerbehagen von „unserer Kunststadt" und von „unseren Künstlern" sprechen, ist völlig desorientiert und hilflos. Eine gemeinsame Veranstaltung aller Kräfte wie sie z. B. die schwäbische Hauptstadt mit ihrem „Stuttgarter Kunstsommer" im sinnvollen Zusammenwirken aller Faktoren erreicht, ist in München heute undenkbar. Es tritt die schwere wirtschaftliche Lage hinzu. Die Berliner Zentralisation der Behörden hat Münchens politische Geltung vermindert, ihm aber auch wirtschaftlich geschadet. Um den sehr kunstfreundlichen königlichen Hof gruppierten sich einst eifrige Mäzene: sie sind mit dem Hof verschwunden; andere, die sich um der Hofgunst willen den Kunstdingen zuwandten, haben jetzt, da es keine Ehren mehr einzuheimsen gibt, ihr Interesse an der Kunst verloren. Die Stadt selbst ist nicht reich, der bayerische Staat noch weniger. Vordringliche Pflichten der sozialen Fürsorge bestehen — gewiß, aber es ist nicht richtig, sie immer dann vorzuschieben, immer dann von ihnen zu sprechen, wenn Forderungen für künstlerische Zwecke erhoben werden. Soziale Fürsorge und Kunstpflege dürfen sich nicht im Wege stehen; sie haben im Grunde so wenig mitsammen zu tun als etwa Belange des Wasserbaus und Angelegenheiten der Volksbildung. Aber man glaubt in München, der privilegierten Kunststadt, die diese Bezeichnung allezeit gerne als Aushängeschild gebraucht, für die Kunstpflege brauche man nur dann Mittel aufzuwenden, wenn für alles Übrige längst gesorgt ist. Man steht in dieser „Kunststadt" immer noch auf dem Standpunkt, Kunst sei ein Luxus, und wie für einen Luxusartikel, sei erst ganz zuletzt, ganz nach allem andern, für die Kunst Kapital flüssig zu machen, und dazu sei nicht

HERMANN BRACHERT. SCHREITENDES MÄDCHEN

HERMANN BRACHERT. PORTRÄTPLASTIK

ein fester, unverminderbarer Betrag, der ein für allemal im Budget des Staats und der Stadt steht, nötig, sondern was eben übrig bleibt. Zeigt dies an sich ein bedenklich niederes Kulturniveau, so ist es auch ein Zeugnis großer wirtschaftlicher Kurzsichtigkeit. Münchens Industrie und Münchens Handel sind ohne Bedeutung; Münchens maßgebender wirtschaftlicher Faktor ist sein Fremdenverkehr. Warum aber kommen die Fremden nach München? Man kommt, weil man hier Erlebnisse der Kunst erwartet, wie man es ein Jahrhundert lang gewohnt war. Ludwig der Erste hat München zu einer der schönsten deutschen Städte gemacht. Das ist es heute noch. Aber es erstarrt. Es wird immer mehr eine Stadt wie Rothenburg. Auch fossil wie Rothenburg. München betritt den Weg Rothenburgs, muß ihn betreten, wenn seine Konsules sich nicht gründlich und rasch eines Besseren besinnen. An einer Museumsstadt ist den Kunstfreunden, die nach München kommen und durch die Kunstunternehmungen und durch die künstlerischen, musikalischen und theatralischen Darbietungen des Münchens der Vorkriegszeit verwöhnt sind, nicht soviel gelegen als an einer lebendigen, aktiven Kunststadt. Die Kunst muß ein Lebendiges sein, sie muß im Kulturorganismus der Gegenwart wirken und leben, muß das Gesicht der Stadt von heute bestimmen, muß den Rhythmus des Lebens angeben, muß in den kleinsten Bekundungen des Alltags noch verspürbar sein. Wie aber ist dies zu bewerkstelligen? Wer soll es schaffen? Münchens autochthone Bevölkerung hat keine starke innere Beziehung zur Kunst, wie sie ja auch wenig große Künstler aus sich hervorgebracht hat. Aber sie stand allezeit in gutem freundschaftlichem Verhältnis zu den Künstlern, deren frohe, heitere Art, deren leichtere Auffassung des Lebens dem ganzen süddeutschen Wesen entgegenkommt. Erst die letzten Jahre, das letzte Jahrzehnt vor allem, das mit seinen schweren Sorgen dem sprichwörtlichen Münchner Humor manchen schweren Stoß versetzte und dem ganzen Münchner Leben, z. B. den Festen und der Geselligkeit, ein neues Gesicht gab, hat die herzlichen Beziehungen gelockert. Sie müßten neu geknüpft werden. Eine engere Verbindung wäre zunächst zwischen der Bürgerschaft und der Künstlerschaft herzustellen. Wie dies zu geschehen hätte, wäre im einzelnen den städtischen Behörden und den künstlerischen Vereinigungen zu überlassen. Ich denke mir, daß die Künstlerschaft viel mehr als bisher bei allen öffentlichen Angelegenheiten mitzusprechen haben sollte. Sei es die Durchführung des Oktoberfestes oder eines Schützenzuges, sei es die Anlage eines Parkes oder die Veranstaltung eines Sportfestes, überall müßten die Künstler dabei sein, aber nicht nur die beamteten, die abgestempelten, die „g'wappelten", wie man in München sagt, sondern möglichst auch die weniger bekannten, die dadurch mit den Kreisen der Bürgerschaft in Fühlung zu bringen wären. Wieviel wäre gewonnen, wenn sich jeder größere Verein, jede Gesellschaft zum Bewußtsein brächte, daß sie zur Beratung in Dingen festlicher Veranstaltung sich mit einem Künstler in Verbindung zu setzen hätten. Eigentlich müßte jede Unternehmung, jede Firma, ja sogar jede größere, wichtigere Familie eine dauernde Verbindung mit einem Künstler in Kunst- und Geschmacksfragen unterhalten, wie man auch einen Hausarzt oder einen ständigen Rechtsberater hat. Das wäre münchnerisch im Sinne der Kunstförderung, wie sie einer Kunststadt angemessen ist. Des weiteren könnte man an die Errichtung einer „Akademie für jedermann" nach dem Vorbild Mannheims denken: Kunstfragen wären hier in Vorträgen und Aussprachen zu behandeln und dadurch das allzu starr in die künstlerische Tradition verstrickte, den Dingen des künstlerischen Fortschritts noch wenig erschlossene Münchner Bürgertum kräftig und herzlich aufzuklären und zu gewinnen. Damit könnte eine Atmosphäre gegenseitigen Verstehens und Vertrauens geschaffen werden, auf der weiterzubauen wäre.

Hier hätte in sinnvollem Zusammenwirken die Tätigkeit der öffentlichen Stellen zu beginnen. Man muß sich darüber klar sein, daß es München nicht an ausgezeichneten künstlerischen Kräften gebricht. Aus allen Generationen und auf allen Spezialgebieten stehen sie tatenbereit, tatengierig zur Verfügung. Hervorragende Persönlichkeiten sind unter den Arrivierten wie unter denen, die sich erst durchzusetzen streben. Was mangelt, ist die Organisierung dieser Kräfte, ihr kluges Einsetzen im Interesse Münchens — ach was, ganz einfach: ihre Beschäftigung, d. h. die Aufträge, die von der Öffentlichkeit kommen müssen. Da gilt es aber, der ewigen Behauptung, es sei kein Geld vorhanden, zu begegnen. Wenn der bayerische Staat ein ansehnliches Päckchen Schulden beisammen hat, und wenn die Stadt München

H. BRACHERT. PLASTIK AM „HAUS DER TECHNIK", KÖNIGSBERG I. PR.

beträchtliche Anleihen in Amerika aufnehmen muß und aufnehmen kann, so kann es auf einige Millionen Mark Schulden oder Anleihe für die Zwecke der Kunst nicht mehr ankommen. Schulden, die der bayerische Staat oder die Stadt München für Kunstzwecke macht, sind wahrhaft produktive Schulden. Sie dienen dazu, dauernde Werte idealer und materieller Art zu schaffen, und durch diese der Öffentlichkeit nutzbar gemachten Werte, durch eine in Erscheinung tretende Schmückung und künstlerische Neubelebung des Äußeren der Stadt würde auch der Fremdenstrom wieder kräftiger nach München fließen, wodurch eine der ergiebigsten wirtschaftlichen Quellen der Stadt neu sprudeln würde.

Die der Kunst zur Verfügung zu stellenden Mittel hätten vor allem der Belebung der öffentlichen Bautätigkeit zu dienen. An dem Beispiel des Deutschen Museums, trotzdem es seiner Wesenheit nach der Kunst ferne steht, kann man erkennen, wie jeder Monumentalbau der Kunst und den Künstlern der mannigfaltigsten Schaffenskreise Aufgaben stellt und Arbeit gibt. Wieviel mehr erst Bauwerke, Monumentalgebäude, die ausschließlich den Zwecken der Kunst zu dienen hätten! Theodor Fischer sprach kürzlich in einem Vortrag den bemerkenswerten Satz aus, es gäbe nur eines, aus der wirtschaftlichen Misère, in der sich die Kunst befinde, herauszukommen, und das sei bauen, bauen und nochmals bauen! Bauen, obwohl wir arm sind, bauen, gerade weil wir arm sind! Zunächst müßte der schon seit geraumer Zeit vorgesehene Neubau einer städtischen Galerie im Zusammenhang mit der städtischen Lenbach-Galerie

H. BRACHERT. PLASTIK AM „HAUS DER TECHNIK“, KÖNIGSBERG I. PR.

auf dem Areal an der Luisenstraße erstellt werden. Der neu ernannte Direktor der Galerie ist eifrig am Werk, wir erkannten auch schon verheißungsvolle Ankäufe, und in städtischem Besitz ist manches Gemälde von Rang, nur daß wir es gegenwärtig nicht zu Gesicht bekommen. Hier ist also vor allem Abhilfe zu schaffen. Ein neues Kunstinstitut zieht an, hebt Münchens Ruf: vor allem aber wird es auch Gelegenheit schaffen, Werke von Münchner Künstlern vorzuzeigen und damit darzutun, was München an lebendigen, wirkenden, entwicklungsfähigen Kräften auch in dieser Stunde besitzt. Des weiteren muß die Sache des städtischen Konzerthauses, die vor einiger Zeit sehr lebhaft betrieben wurde, wieder aufgegriffen und im Zusammenwirken von Reich, Staat, Stadt und den daran interessierten Privaten verwirklicht werden. Daß ursprünglich ein ungünstiger Platz für den Bau in Aussicht genommen worden war, spricht nicht gegen das Projekt überhaupt. Man schreibe einen Ideenwettbewerb aus! Man ziehe vor allem den alten Botanischen Garten als Bauplatz in Frage! Freilich hätte dann dort der alte Glaspalast zu verschwinden. Aber das wäre schon lange notwendig. Er ist ein altes baufälliges Gerümpel und hat keine Existenzberechtigung mehr im Jahre 1926, nachdem er im Jahre 1854 für die Zwecke einer einzigen Ausstellung errichtet wurde. Man bedenke, daß die Kunststadt München (abgesehen von den privaten Ausstellungsmöglichkeiten im Kunstverein und in den Kunstsalons) kein anderes offizielles Ausstellungslokal, keine Ausstellungshalle, nichts besitzt als den alten, wind- und regendurchlässigen, unheizbaren, nur während einiger Sommermonate be-

nützbaren Glaspalast! Daß da ein Neubau endlich, endlich erstehen muß, ist doch selbstverständlich. Eine Kunststadt bedarf auch für die Winterszeit einer Ausstellungsmöglichkeit; dem Münchner Kunstleben würden durch einen Neubau dieser Art die stärksten Impulse gegeben.
Auch ein staatliches Schauspielhaus ist uns vonnöten, in dem die Klassiker-Aufführungen, die heute behelfsmäßig im Prinzregententheater, also in einem Opern-Festspielhaus, stattfinden, ihre Heimstätte finden müßten. Es ist schon oft von diesem Plan die Rede gewesen, und man hat die Ecke an der Marstall- und Hofgartenstraße als den geeignetsten Platz bezeichnet. Zweifellos brächte ein Schauspielhaus-Neubau in das stagnierende Münchner Theaterleben einen frischen Zug, und wir brauchten nicht mehr neidvoll zur Sommerszeit nach Salzburg hinüberzuschielen, wo alljährlich Festspiele des Dramas stattfinden, die von Rechts wegen München zukämen und in München auch viel wirtschaftlicher gestaltet werden könnten. Also: die städtische Galerie, eine Ausstellungshalle statt des überlebten Glaspalastes, ein städtisches Konzert- und Festhaus, ein staatliches Schauspielhaus, das sind neben anderen Forderungen, die sich auf die Intimisierung der Beziehungen zwischen Bürger- und Künstlerschaft und auf intensivere Mitarbeit der Behörden an der Lösung wirtschaftlicher Fragen des Kunstbereichs beziehen, die vordringlichsten. Träte noch die glückliche Lösung der Stadterweiterung, die wieder durch einen Ideen-Wettbewerb befruchtet werden könnte, und der Kunsterziehungsfragen hinzu, so wäre München wieder in seinen alten Ehrenstand, in seine Stellung als künstlerische Vormacht eingesetzt. An sich ist dies alles bei einigem guten Willen nicht schwer. Und diesen Willen sollte man schließlich nicht nur bei den Münchnern voraussetzen dürfen, sondern bei allen kunstfreundlich gesinnten Deutschen, denn die Stellung Münchens als Kunststadt, seine Geltung in dieser Eigenschaft im Reich ist keine lokale, sondern eine nationale Angelegenheit. Georg Jacob Wolf

HERMANN BRACHERT. MEDAILLE DER STADT KÖNIGSBERG. VORDERSEITE

F. HEUBNER. SCHIFFE IM WINTERHAFEN

Verlag H. Staadt, Wiesbaden

FRIEDRICH HEUBNERS RADIERUNGEN

Friedrich Heubner trat vor dem Krieg mit Plakaten und Plakatentwürfen in das Blickfeld der Kunstfreunde. Er hatte die Münchner Kunstgewerbeschule besucht und bei Julius Diez gearbeitet, dann war er als sehr junger Künstler in die Arbeitsgemeinschaft der „6", der neben ihm Zietara, Emil Preetorius, Schwarzer, Glaß angehörten, eingetreten und hatte an der erfreulichen Revolution der Reklamekunst, die von dieser Gruppe ausging, mitgewirkt. Schließlich aber war er mehr und mehr in die Bezirke der absoluten Kunst hineingegangen, ohne daß er die mehr kunstgewerbliche Betätigung völlig aufgegeben hätte. Denn es entsteht zuweilen noch ein Entwurf nach dieser Richtung, etwa der Vorschlag zu einem Kirchenfenster und ähnliches. Auch den führenden illustrierten Blättern Münchens ist Heubner als aktueller Zeichner von hohem Witz und großer Schlagfertigkeit ein hochwillkommener Mitarbeiter. Aber das Gewicht seiner künstlerischen Arbeit liegt heute doch wo anders.

Heubner hat besonders durch landschaftliche Eindrücke, die er an der Ostsee, auf Rügen und hernach im Mittelmeer, wo er einige Zeit auf den Balearen malte und zeichnete, empfing, für seine Lebensarbeit neue Gesichtspunkte gewonnen. Von seinem Mittelmeer-Aufenthalt brachte Heubner ausgezeichnete Aquarelle mit, in denen er die balearischen Küsten in ihrer üppigen Vegetation und pittoresken Erscheinung charakteristisch in seine Welt und in seine Form übersetzte. Die Farbe spricht laut und beherrschend aus diesen Blättern, es scheint, als ob es für Heubner eine andere Lösung als die durch die Mittlerschaft der Farbe nicht gäbe. Doch ist dem nicht so. Heubner hat die Landschaft auf Mallorca auch in das Schwarz-Weiß zu übertragen verstanden. Auf einem temperamentvollen Blatt, das skizzenhaft wirkt, aber

F. HEUBNER. ILLUSTRATION ZU FLAUBERTS „SALAMBO“

Verlag Dr. Julius Schröder, Tegernsee

F. HEUBNER. ILLUSTRATION ZU FLAUBERTS „SALAMBO“

Verlag Dr. Julius Schröder, Tegernsee

F. HEUBNER. AUS DER MAPPE „AMORS BOGEN“

Verlag Fritz Gurlitt, Berlin

nicht das Geringste an Lebensnotwendigem vermissen läßt, vielmehr im Sinne der Leichtheit, des Schwebens über den Dingen, des Weglassens alles dessen, was vom Kerne wegstrebt, geradezu ein Beispiel für eine echte Radierung ist, hat er ein synthetisches Bild der schönen Insel geschaffen. Es gibt auf diesem Blatt Partien, die rein als Konturdarstellungen behandelt sind, während andere, tief dunkel, saftig und sammetig, ganz körperhaft dazwischen stehen. Die Mannigfaltigkeit der Darstellung schafft aber keine Diskrepanz; das Blatt, zumeist mit der kalten Nadel gearbeitet, geht zusammen, ist ein Ganzes von nachhaltigem Eindruck.

Der landschaftlichen Radierungen, die neben seinen farbenstarken Aquarellen hergehen, hat Friedrich Heubner zahlreiche geschaffen (darunter die ergötzlichen Kalender- und Monatsbilder), aber sie erschöpfen sein radiertes Werk, dem natürlich von Tag zu Tag neue Werte zuwachsen, in keiner Weise. Aus den Landschaften, von denen die idyllischen, man möchte sagen modern-bukolischen, seinem Naturgefühl nicht weniger entgegenkommen als die an

F. HEUBNER. ILLUSTRATION ZU VOLTAIRES „PRINZESSIN VON BABYLON“

Verlag Dr. Julius Schröder, Tegernsee

Gesichten reichen, die die Impression einer Stadt, einer Brücke, eines Hafens, eines romantisch in das Meer hinausgebauten Domes geben, spricht stets der Lyriker, der Mann und Künstler sensibelsten Auges, weichen Sinnes, zarter Hand. Aber in Heubners künstlerischer Art ist noch ein anderes Element sehr stark ausgeprägt: das Epische seines Wesens, seine Mitteilsamkeit, die er im Ausdruck sogar ins Dramatische zu steigern weiß. Hier ergibt sich die Verbindung zu seiner illustrativen Tätigkeit. Freilich, die radierten Blätter, die voll leidenschaftlichen Geschehens, voll üppigen Menschenlebens, gefüllt mit Gestalten, Begebenheiten und Gesten sind, stellen Illustrationen im sublimsten Sinn dar. Heubner, der auch bei manchem landschaftlichen Blatt die Form aus einem inneren Gesicht heraus ins Phantastische hinüberspielt, konnte bei diesen Blättern seiner blühenden Einbildungskraft noch mehr die Zügel schießen lassen. Vor allem kam dieser Seite seines Schaffens die Illustrierung von Flauberts „Salambo“ entgegen. Zu dem farbenprächtigen, oft ins Grotesk-Schwülstige gehenden Gemälde des alten Karthago, das der Dichter entwarf, fand Heubner in seinen Schwarz-Weiß-Blättern die kongeniale Ergänzung: er illustrierte nicht im wörtlichen Sinne, sondern schuf freie Paraphrasen, er phantasierte über das Thema, das ihm Flaubert gegeben hatte, ging darüber hinaus und wußte durch seinen besonderen, aus unserer Zeit entsprungenen formalen Ausdruck die

F. HEUBNER. LANDSCHAFT AUF MALLORCA

Verlag des Sächs. Kunstvereins, Dresden

F. HEUBNER. IM BOOT

Radierung aus dem Verlag F. Bruckmann A.-G., München

Einstellung der Gegenwart zu dem mehr als sechzig Jahre alten Roman zu geben. Voltaires „Prinzessin von Babylon" und Stefan Zweigs „Augen des Heiligen Bruders" hat er in ähnlich intensiver Weise dem Schwarz-Weiß gewonnen. Temperament und Tempo dieser Blätter sind über jedes Maß heiß und heftig, selbst auf Kosten einer geschlossenen Komposition und einer wohlerwogenen Verteilung der Licht- und Schattenpartien, also der Ausbalanzierung nach der statischen Seite hin, kann sich Heubner ihrer nicht begeben und will es nicht. Möglich, daß er um dessentwillen kein eigentlicher Buchillustrator ist und sein wird, denn es scheint, daß er sich den typographischen Gegebenheiten nicht unterordnet. Aber darauf kommt es ja gar nicht an. Auch Slevogt widerstrebt dieser Beschränkung, und wer sich in der Geschichte der künstlerischen Buchillustration umtut, weiß, wie Menzel seufzte, daß er dem Format seinen künstlerischen Trotz vergebens entgegenstellte.

Die Mappe, die in zyklischer Weise die Abwandlung und mannigfaltige Ausdeutung eines Themas ermöglicht, ohne daß das Opfer der Einordnung in das Buchformat oder der Beschränkung auf ein einzelnes Blatt zu bringen wäre, ist die idealste Mitteilungs- und Auswirkungsmöglichkeit, die für den Graphiker besteht. Ein solches Mappen-Blatt, den Titel zu „Amors Bogen", benützt Heubner, um einen ihm besonders merkwürdig und anziehend erscheinenden Frauentypus schaubar zu machen. Die Lippe, kokett geschweift, voll und schwellend, ist das Beherrschende in diesem schlanken, aparten Gesicht: sie ist zu reichem, vollem Leben gerufen, während alles um sie in sanfter, angedeuteter, gleichsam schlummernder Dämmerung schwebt. Die niedergeschlagenen Augen mit dem leisen Schwung, der merkwürdig in die Stirne hereinzirkende Haaransatz — sie bewirken eine ganz ungewöhnliche Individualität. Demgegenüber ist das „Russische Mädchen", der Akt einer zopfflechtenden, in der Fülle ihrer leiblichen Reize prangenden jungen Frau mit dem fernen, gleichsam distanzierenden Gesichtsausdruck, mehr ein

F. HEUBNER. DIE KATZE

Typus: so stellt man sich den Typus einer animalischen Slavin vor. Endlich das mehr illustrative Blatt „Die Katze": eine Kokotte, nachtwandlerisch, saugend, gefährlich, verdorben, mit Unheilsaugen das Gesicht hell aus dem tiefen Dunkel herausleuchtend, geisterhaft fast, dazu Lichter, als riesele von oben rechts her Laternenschein nieder, auf den Schultern, auf der Hutkrempe, auf dem Haarwuschel. Mag sein, daß man bei dem Blatt an gewisse französische Vorbilder denken kann und auch die Meinung, daß hier eine illustrative Note angeschlagen werde, besteht zu Recht. Aber es ist eine vortreffliche Arbeit: sowohl nach Auffassung und Stimmung als nach Ausdruck und Form, hinter der eine ausgezeichnet beherrschte Technik steht.

W.

GIRGENTI. JUNO-TEMPEL

EIN BEISPIEL KÜNSTLERISCHER LANDSCHAFTSPHOTOGRAPHIE

ZU DEM SIZILIENWERK VON PAUL HOMMEL*)

Sizilien ist für jeden Italienfahrer die letzte und höchste Steigerung seines Reiseerlebnisses. Auf dieser Insel warten seiner die vielleicht stärksten Eindrücke, die hier allerdings nicht so überwiegend von Werken der Menschenhand, also von antiken und Renaissance-Reliquien wie im übrigen Italien, sondern fast mehr noch von der unvergleichlichen Natur und vom Volksleben sich herleiten, das auf dieser zwischen Afrika und Europa liegenden Insel für den Mitteleuropäer von ganz besonderem Reiz ist. Italien ohne Sizilien, das ist fast so wie Rom ohne die Peterskirche, oder, was als Vergleich noch zutreffender ist, wie Venedig ohne den Lido. Dafür kann auch der Allerweltszeuge Goethe zitiert werden. Denn in der „Italienischen Reise" steht der Satz: „Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele: hier ist der Schlüssel zu allem." Wenn das ein Geringerer als Goethe gesagt hätte, dann könnte man es beinahe für eine Übertreibung halten. Aber diesem klassischen Zeugen wird man gerne aufs Wort glauben.

Ist es nun unter diesen Umständen nicht merkwürdig, daß wir von diesem Land tatsächlich bis jetzt noch kein ganz zuverlässig orientierendes Bilderwerk besessen haben? Mehr noch als anderswo hat in Sizilien die Schablone ihre Geltung behauptet. Man kann Reisewerke oder Kunstbücher über Sizilien aufschlagen, soviel man will: immer wieder findet man dieselben stereotypen Ansichten der gleichen Kunstdenkmäler und Landschaften. Und man hat stets das fatale Gefühl, daß diese Abbildungen vom Eindruck der Wirklichkeit auch im besten Falle doch nur eine beiläufige Vorstellung geben.

*) „Sizilien", Landschaft und Kunstdenkmäler, von Paul Hommel. Mit einem Geleitwort von Hugo von Hofmannsthal. Verlag F. Bruckmann A.-G., München 1926.

PALERMO. S. GIOVANNI DEGLI EREMITI

AUS DEM MITTELALTERLICHEN ÄTNASTÄDTCHEN RANDAZZO

GIRGENTI. TEMPEL DER JUNO LACINIA

SEGESTA

MONREALE. KREUZGANG

TAORMINA. GRIECHISCHES THEATER MIT ÄTNA

Man ist daher aufs äußerste erstaunt und höchst angenehm überrascht, wenn man das Bilderwerk über Sizilien in die Hand nimmt, das unlängst im Verlag F. Bruckmann in München erschienen ist; denn hier sieht man sich mit einem Male einem ganz neuen Sizilien gegenüber. Und dabei hat jeder, auch wer noch nie in Sizilien gewesen ist, sofort das Empfinden, daß dieses Sizilien endlich das echte, wahre und tatsächliche sein muß. Der Zauberer, der dieses Wunder gewirkt hat, ist Paul Hommel in Stuttgart. Er ist ein Virtuose der Landschaftsphotographie, als Techniker zunächst; und so muß es auch sein. Aber er besitzt außerdem noch die seltene Gabe, das Charakteristische, Wesentliche und Spezifische herauszufinden und Natur und Menschenwerk ohne Verkünsteleien und Verfälschungen genau so wiederzugeben, wie sie sich dem Auge darbieten; wobei natürlich die Veränderung zu berücksichtigen ist, die durch die Übertragung aus der Vielfarbigkeit in das einfache Schwarz-Weiß sich von selbst ergibt. In diesen wundervollen, übrigens auch glänzend reproduzierten Aufnahmen ersteht, was nicht zuviel gesagt ist, Sizilien zum erstenmal in seiner absoluten Wirklichkeit, in seiner unvergleichlichen Schönheit und Eigenart vor uns. Bei vielen Motiven, die wir längst auswendig gekonnt zu haben glauben, ist es uns wahrhaftig, als erlebten wir sie eben jetzt erst. Und man frägt sich, fast ärgerlich, wo denn nur eigentlich die Photographen (und auch die Künstler!) früher ihre Augen gehabt haben mögen, daß ihnen das alles entgangen ist. Oder haben sie es gesehen und nur nicht den Mut gehabt, von der durch die Publikumsnachfrage geheiligten Schablone abzuweichen? Aber wie dem auch sei: Paul Hommel hat jedenfalls mit diesen Aufnahmen ein höchst nachahmenswertes Beispiel dafür gegeben, wie man auch Länder, die längst für „erledigt“ und „ausgebeutet“ galten, mit der Kamera völlig neu entdecken kann, und zwar, ohne daß den Motiven irgendwie Gewalt angetan wird, sondern nur dadurch, daß der Photograph den besten Standort, die passendste Beleuchtung und den geeignetsten, d. h. wirksamsten und zugleich wirklichkeittreuesten Ausschnitt wählt. Über das stilistisch vollendete und ungewöhnlich gehaltvolle Vorwort von Hugo von Hofmannsthal ist zu sagen, daß es stolz und edel wie ein antiker Torbogen am Eingang des Buches steht und daß man in der allerbesten Stimmung für bedeutende Eindrücke ist, wenn man diesen Bogen ehrfürchtigen Sinnes und mit Augen, die für Schönes offen sind, durchschritten hat.

Richard Braungart

MILCHZIEGEN IN CAPRE

HENRI ROUSSEAU. URWALDLANDSCHAFT

HENRI ROUSSEAUS BILDFORM UND BEDEUTUNG FÜR DIE GEGENWART

Ich folge der Aufforderung, mich über Henri Rousseaus Bildform zu äußern, um so lieber, als Rousseaus Kunst beinah zu einem Mittelpunkt des Interesses für moderne Malerei überhaupt wurde. Dieser Tatbestand erregte, da im Werden künstlerischer Entwicklungen zunächst alles, auch das Wertvolle umstritten wird, meistens freudige Zustimmung, bei manchen aber auch entschiedene Abwehr. Wir eröffnen hier keine Disputation, registrieren vielmehr einfach einen vorliegenden Tatbestand. Überblickt man Rousseaus Werk, so ist es ungleich in der Qualität. Wenn neben Hebungen auch Senkungen zu stehen kommen, so wäre zu vergegenwärtigen, daß zeitliche Folge der Arbeiten noch nicht geklärt ist, daß aber, wenn eine zeitliche Kette klar gegliedert vorläge, die Kurve des Niveaus sich einheitlicher formen würde, indem im großen ganzen die Arbeiten vollkommener werden und sich einige zu dilettantische an den Anfang stellen. Zweitens muß man sich nahe halten, daß es sich um einen völligen Autodidakten handelt, der alle Bildmittel aus sich selber allmählich entwickeln mußte und Malerei keineswegs als einziges Betätigungsgebiet ansah. Denn der Zolleinnehmer Rousseau, nachdem er sein Ämtchen schließlich abgeworfen hatte, komponierte, lebte weitgehend von Musikunterricht und reichte der Comédie Française ein Drama ein. Drittens wäre zu fragen, ob alle Werke echt, da schon während der allerersten Wirkungswelle Rousseaufälschungen ausgeboten wurden. Eine beträchtliche Reihe der Arbeiten Henri Rousseaus aber rechnet zu den bleibenden Werken moderner Kunst, ja der Malerei überhaupt. Den Wert dieser obersten Schicht nicht zu sehn, gehört in den trüben Anhang der „Wirkungsgeschichte der Kunstformen", in das große Kapitel der Verkennungen der neuen, stets erst verspätet angelegten Maßstäbe. Daß Rousseau heute schon im Louvre hängt, ist äußerer Ausdruck der inneren Tatsache, daß sein Sehen nicht nur einer „kleinen Gruppe Übermüdeter" etwas zu sagen haben dürfte.

Ohne jedes spezielle Urteil können wir schon heute feststellen, daß bisher drei Phasen in der Beurteilung Rousseaus vorliegen. Die erste war nichts anderes als Ignorieren des eingezogenen „Sonderlings". Es ist die Zeit, wo Rousseau im Vorstadtkreise Hausverwaltern, Postbeamten, Coiffeuren praktische Dienste dadurch leistete, daß er sie, ihre Frauen oder Kinder gelegentlich abmalte, was jene erwerben konnten, wie man sich Andenken an liebe Familienmitglieder sichert, die man beim Photographen „festhalten" läßt. Hier sind wir in der soziologisch, lebensfunktional gebundenen, gleichsam „natürlichen" Wirkungsschicht dieser Kunst. Bald aber wurde ein ästhetischer Reiz dieser Sachen erkannt, nunmehr von einer Ober- und Fremdschicht gewertet: Apollinaire, der Theoretiker des Kubismus, Picasso und andere traten in Rousseaus Bekanntenkreis, er malte Pierre Loti, Marie Laurencin, stellte nach früheren Zurückweisungen bei den „Indépendents" und im „Salon d'Automne" aus. Wilhelm Uhde wurde der deutsche, für uns erschließende Exponent dieser Wirkung auf die künstlerische Oberschicht. Rousseau wurde hier — zunächst mit Recht — ganz als ein Fall für sich, als mit nichts vergleichbar, gleichsam zeit- und raumlos angesehen und geliebt. Bezeichnend aber bleibt, daß Rousseaus Kunst selber nicht die geringste Wirkung hinterließ, sosehr ihn schon Expressionisten und Kubisten liebten. Nicht nur Picasso, Delaunay und Kandinsky, welche Bilder Rousseaus erwarben und beinah heilig hielten, zeigten in ihren Arbeiten bezeichnenderweise nichts von Spuren dieser Liebe.

Ein solches Verhältnis bedeutet in der Geschichte stets, daß zwar gewisse innere Verwandtschaft vorliegt (wie könnte man sonst lieben überhaupt!), daß aber Distanz bestehen bleibt, das still geliebte Phänomen stets ein bestauntes Außen, stets seelisch in der Ferne ruhen bleibt. Dieser rein kontemplative Zustand kann überall (auch gegenüber den „entlegensten" Gebilden, die auf nichts weniger als Schulebildung angelegt waren) sich verwandeln in einen dritten, wo jene Liebe tätig einarbeitend, aufsaugend, assimilierend wird. In diesem Zustande befinden sich heute

Die Reproduktionen dieses Aufsatzes erfolgen mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim, Berlin)

HENRI ROUSSEAU. SCHLANGENBESCHWÖRUNG

HENRI ROUSSEAU. SCHLAFENDE

HENRI ROUSSEAU. DER TANZ UM DEN FREIHEITSBAUM

Henri Rousseau

HENRI ROUSSEAU

BEFESTIGUNGSWERKE

viele der jüngsten Maler. Am Baume der Gegenwartskunst wuchs seit etwa 1920 jener immer breiter werdende Ast hervor, den ich in einer vorläufig zusammenfassenden Arbeit „Nachexpressionismus" nannte, mit welchem absichtlich neutralen Begriff eine Reihe untereinander verschiedener Reaktionen gegen Expressionismus und Kubismus gekennzeichnet werden sollten, verschiedene Zweige jenes neuesten Astes. Neben neuem Verismus und einem neuen, davon verschiedenen Klassizismus (von anderen Reaktionen ganz zu schweigen) wächst auch ein Zweig, den man beinah Rousseauismus nennen könnte, soweit er seinerseits auch dem Idyll eine neue Wendung gab. (Das windstille, Atem anhaltende, unterlebensgroß architektonisierte Idyll.) Vielleicht kann man aber auch im weiteren Sinne vor diese ganze neueste Malerei Rousseau als einen (selbstverständlich unbewußten) Vorahner stellen, wie man Cézanne den (diesmal halbbewußten) Zeuger des Kubismus nennen konnte. Daß zwischen Vorläufer und Durchführung dann immer noch ein Unterschied verbleibt, dürfte im Wesen des Vorläufertumes selber liegen. Der Unterschied aber zwischen Cézanne und reinem Kubismus ist mindestens so groß als derjenige zwischen Rousseau und Nachexpressionismus.

Sehen wir noch einmal von aller Wertung ab, fragen wir nur, wie es komme, daß die „Jüngsten" zu behaupten beginnen, man könne von Rousseau mehr lernen als von Cézanne, so erklärt sich dieser Umstand, wenn wir die Bildmittel Rousseaus zu analysieren versuchen.

Rousseau zeigt, im Gegensatze zu Cézanne, jene Windstille der Seele, an der den Jüngsten, soweit sie jener Richtung angehören, so viel gelegen ist. Das Leben ist bei Rousseau nicht als Prozeß, sondern als Position verstanden. Auf die geheime, unterirdische (natürlich unbewußte) Verbindung, die man hier sogar mit neuester Physik einging, welch letztere das Dynamische ausschaltet, jedenfalls alles als System von Zuständen zu nehmen trachtet, kann hier nicht eingegangen werden. Es ist aber klar, daß Bewegungsverhaltung im Bilde genau so eindrucksvoll wirken muß als vorgestellte Bewegung selber. Bald wirkt dies Statuarische bei Rousseau als Spannung, Zurückdämmung, Bereitschaft, indem das Bildgefüge wie geschient erscheint. Bald stehen Mensch und Welt wie Fossilien, wie Versteinerungen eines bestimmten Augenblicks, mit dem der ewig kreisende Zeiger der Zeit plötzlich stehengeblieben, um in jener unerbittlichen Festlegung verschwiegen vorm Zifferblatte aller Möglichkeiten zu verharren. Es kann aber auch tiefer, gelöster Frieden einsamer, in sich ruhender Existenz aus den Bildern sprechen. Bald treffen sich auch beide Möglichkeiten. In jedem Sinne gehört derartige Kunst zum herbsten Gegenschlage gegen das ausladende, gestikulationsfreudige Barock samt seinen Nachwirkungen im 19. Jahrhundert. Zwar finden wir auch neben Rousseau, dem Antipoden Cézannes, Maler, die weniger Dynamik als ruhende Statik geben wollten, wir brauchen nur gewisser Wesenszüge Gauguins, Seurats und Chavannes zu gedenken. Nirgends aber fand sich damals jene fadenklare Ausrichtung und Festlegung im Viereck eines Bildes.

Auf diesem tragenden Grundzug der ganzen Anschauung kann man allein vermerken, daß Rousseau aus solchem (beinah einen Konstruktivismus in seiner Regelhaftigkeit und Geometriefreudigkeit vorausahnenden) Bauen mit ähnlichen, immer wiederkehrenden Bauklötzen nun aber strengste Gegenständlichkeit erstrebt. Die Dinge werden zwar in jenes ruhende Gerüste eingespannt, bleiben aber ganz sie selber. Hier liegt ein zweiter Ansatzpunkt zur nachexpressionistischen Malerei, während von Cézanne über Picasso sich zunächst jene dynamische Formzertrümmerung vollziehen sollte. Hatte letztere Entwicklungslinie etwas titanisch Aufbegehrendes, so waltet bei Rousseau größte gegenständliche Geordnetheit. Die Welt ist ins verschwiegen Kleine, demütig Geduckte wie verzaubert, aber mitten in diesem Traume haben wir das tiefe Glück restloser Wiedererkennung festgegründeter Erfahrungstatsachen. Ein Beieinander vertrauter Dinge in einfältiger Demut. Hierhin gehört auch die Erscheinung, mit ausdrucksschwerer Nah- und Großform das winzig Kleine, Ferne zu verbinden, so daß man seltsame Verschränkung von Monumentalmalerei und Miniatur bisweilen zu erblicken glaubt. Ein Gefühl für die tragend einfache, geologische Gesamtschichtung einer Landschaft verbindet sich mit einer Andacht zum Ameisenhügel, zum Grasbüschel, zum tausendfach fächernden, ausgreifenden Gezweig, zum Schilf, zur Gartenpforte, die in verschwiegenes Gelände führt, zur kleinen, grün umbuschten, eingeschüchterten Vorstadtfabrik, zum schweigenden Weiher im frühabendlichen Walde. Das

HENRI ROUSSEAU. SELBSTBILDNIS

Wartende, Gedämpfte, das allen Bildern bleibt, hat den rührenden Sinn liebender Bescheidung.

So sucht denn auch die Farbe nie jene nervöse Beweglichkeit, wie sie Impressionisten erstrebten. Nie jene aufreizende Angriffslust, die vielen expressionistischen Malereien eignete. Ein Baumblatt bleibt grün, weil dies sein Wesen bleibt, mochten Impressionisten es noch so sehr in Reflexe seines Licht- und Luftmilieus auflösen. Stille Beständigkeit zeigt sich auch darin, daß Rousseau nun nicht etwa sofort mit dem Bedürfnis kommt, dem einmal angeschlagenen Grün jähe Kontraste entgegenzuwerfen. Seine Kunst des Unscheinbaren bringt es vielmehr fertig, ein Bild fast gänzlich aus Grünstufen aufzubauen, so stetig durchhaltend, dabei mit genügenden Abschattierungen dieser einen Lokalfarbe, daß ein sanftes, moosiges Dunsten dieses Grüns entstehen kann. Wobei es aber immer die Dinge selber bleiben, die moosen, grünen, dunsten, während der Hohlraum, ganz im Gegensatze zu Impressionisten, schweigende Fläche und Leere bleibt: also eine zarte Dualität waltet, wo bei den Impressionisten alles von Gnaden bewegter Luft leben sollte. Selten

HENRI ROUSSEAU. DIE ZOLLSTATION

tritt dann ein kleiner Rotklang auf, wie bei der „Frau im Wald“. Öfters aber erscheint ein tiefes, glänzendes Schwarz, jene wunderbar „abstrakte“ Farbe, mitten hinein ins Leben des Grüns gesetzt. Wie ja überall diese Idylls auf eine schweigende, imaginäre Fläche des Nichts, des Todes abgestellt erscheinen, also bei aller Heimatlichkeit stets etwas still Abgründiges behalten. Übrigens bleiben die Farben überall wie an die Dingwelt angesogen, vieles erscheint wie geschliffen und hineingeschnitten in eine tastbare Gegenstandswelt.

All das aber wäre belanglos, wenn dieses greifbare Dasein nicht etwas Entlegenes bekäme, weniger durch oft zitierte Vereinfachung, als durch geheime Umdeutung oder magische Angleichungen: Jener Mann steht in den „Befestigungswerken“ (Abb. gegenüber S. 109) wie ein kleiner Zapfen, die Schilfbündel der „Schlangenbeschwörerin“ (Abb. S. 106) funkeln kristallisch aus sich selber, ragen wie Schwerter, die Schlangen züngeln, erstarrt wie Metall. Die „Schlafende“ (Abb. S. 107) liegt wie eine dicke Tropenfrucht, von der man grünliche Schalen in fetten Strähnen ziehen kann. Die „zweite Frau“ (Abb. S. 112) ragt mythisch steil im dichtesten Vordergrunde (neben unheimlich schwerem, farbenprächtigem Niederfallen des Vorhangs), gestützt auf den auf seinen „Kopf“ gestülpten Zweig, mit jener unheimlichen Gebärde einer Umkehrung.

Die Entwicklung dieser rätselhaft verschwiegenen Malerei ist vielfach ungeklärt. Es gibt zwei Typen von Entwicklungen überhaupt. Die eine zeigt Bekehrungen (aus Saulus wird Paulus). Die andere ist nichts als Ausreifen einer ganz bei sich bleibenden Anlage. Zu letzterer Art gehört die Entwicklung Rousseaus so gut wie diejenige von C. D. Friedrich, so daß man in beiden Fällen überhaupt eindeutige Chronologie hat aufgeben wollen, was aber übertrieben, da nirgends in der Geschichte völlige Verwandlungslosigkeit vorkommt. Auch Einsatz und Anfang sind schwer ableitbar bei beiden Meistern. Bei Rousseau wird man von einer geheimen Rezeption provinzieller, volkstümlicher 1800-Malerei sprechen müssen, wie diese sich in versteckten Winkeln auf dem Lande, aber auch in den Städten erhalten hatte. Ob eine Einwirkung etwa persischer Miniaturen und von Verwandtem (in Paris war derartiges leicht zu sehen) anzunehmen für den kristallischen Aufbau der späten Urwaldbilder, bleibe dahingestellt. Ebenso, ob man in der „Schlafenden“ eine Zeitverwandtschaft mit Gauguin, in manchen Landschaften eine dem Seurat entsprechende, statische Geometrisierung entdecken will. Daß es um 1800 volkstümliche Malereien gibt, die an die Reize Rousseaus heranführen, sagt eher etwas gegen Unterschätzung solcher Dinge, als gegen die Arbeiten Rousseaus selber.

Dr. Franz Roh

HENRI ROUSSEAU. DIE ZWEITE FRAU DES KÜNSTLERS

HENRI ROUSSEAU. IM URWALD

HENRI ROUSSEAU. BOIS DE BOULOGNE

SCHATTENSPIELFIGUR AUS SIAM

DIE NEUEINRICHTUNG DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE IN MÜNCHEN

Durch die Umsiedelung in die Räume des alten Nationalmuseums an der Maximilianstraße ist dem Münchner Völkerkundemuseum endlich die Lebensmöglichkeit gewährt worden, die es nach dem Reichtum seiner Sammlungen und dem Interesse, das sie in weitesten Kreisen finden, beanspruchen kann. Die Neuaufstellung ist eine der besten organisatorischen und museumstechnischen Leistungen, die München aufzuweisen hat.

Noch im alten ganz unzulänglichen Heime am Hofgarten, dessen Säle wohl nur für die Aufstellung von Freiplastik wirklich geeignet sind, und außerdem in zwei Sonderausstellungen hatte die Museumsleitung vorbereitende Versuche gemacht, deren günstige (jetzt auch in Berlin ausgenutzte) Erfahrungen dem neuen Museum zugute kamen. Die strenge und bewußte Auswahl aus den reichen Beständen, die klare Faßlichkeit der Objekte, die nur durch sachliche Überlegungen und ein entschiedenes Verständnis für Form- und Farbwerte erreicht werden kann, sind im neuen Museum nunmehr als Grundprinzipien anerkannt.

Von den achtunddreißig Schausälen sind bisher vierundzwanzig vollendet. Vier weitere Räume, der Kultur Chinas und Koreas gewidmet, sollen bis zum Ende des Jahres eröffnet werden. Die noch übrigen zehn Räume werden das Material aus Indien, den malaiischen Inseln und der Südsee bringen.

Anders als bei den früheren, auf das einzelne gerichteten Versuchen, galt es bei dieser weiten Aufgabe ein umfassendes Programm zu haben. Primitive Werke von schlagender, oft genug überlauter Wirkung scheinen nur schwer neben den Leistungen einer kulturgesättigten Menschlichkeit Platz zu haben. Und mehr: Kunstwerke, zumal alte, haben in unseren Augen einen fast sakralen Wert gegenüber den qualitätsärmeren Dingen des Alltags, auf die ein Völkerkundemuseum trotzdem nicht verzichten darf. In kulturgeographischen Kreisen geordnet, vom rein Ethnographischen bis zur hohen Kunst aufsteigend, ist das gebotene Bild durch einen fortwährenden Appell an den Intellekt des Anschauenden ungemein befriedigend. Bestimmte Räume, wie der vom Hauptkonser-

NEUES VÖLKERKUNDEMUSEUM, MÜNCHEN. BIRMANISCHES MARIONETTENTHEATER, LINKE HÄLFTE

NEUES VÖLKERKUNDEMUSEUM, MÜNCHEN. BIRMANISCHES MARIONETTENTHEATER, RECHTE HÄLFTE

vator des Theatermuseums, Dr. Rapp, eingerichtete Saal mit dem birmanischen Puppentheater (Abb. S. 116/117), das der Leiter der Sammlung, Geheimrat Scherman, selbst 1911 in einer Vorstadt von Rangoon erworben hat, und den in transparentem Licht erscheinenden Schattenspielen, oder der Saal mit der Kolossalstatue eines Buddha (Abb. S. 121), bilden zudem für jeden Besucher willkommene Akzente.

Man kann nicht sagen, daß die Situation den Absichten eines modernen Museums entgegenkam. Aber es ist vortrefflich, wie das zerklüftete Treppenhaus, ohne mit Ausstellungsgegenständen überlastet zu sein, doch ganz zum Museum gezogen wurde (Abb. S. 119). Einsichtsvoll sind an den Podesten nur große Figuren mit Fernwirkung aufgestellt, während die Stufen selbst durch Reihen von Waffen und japanischen Zunftzeichen begleitet werden. Im obersten Stockwerk, wo sich die verschiedenen Trakte zu einem Raum von bedeutendem Ausmaß vereinen, war dann eine Steigerung möglich, die durch die großen Reliefs kolumbianischer Götzen und seitlich durch die zu zwei Friesen zusammengeordneten siamesischen Schattenspiele erzielt wird. Schon hier lag das wichtigste Problem in der Wahl der Farbe, die nicht nur Folie für die Reliefs, sondern auch Festigung für die beiden Friese bieten mußte. In den Schauräumen kamen dann noch böse Traditionen hinzu, um die Aufgaben zu komplizieren. Die neogotischen Fresken sollten erhalten bleiben. Da sie an sich unerfreulich sind und zu dem reich wechselnden Material der Völkerkunde in einem unerträglichen Widerstreit stehen, so blieb nichts übrig, als sie, dem Vorgehen des Deutschen Museums folgend, dem Auge zu entziehen. Hier ist aber ganze Arbeit geleistet worden. Die früher an gleicher Stelle und in ähnlicher Absicht eingegangenen Kompromisse wurden vermieden, so daß also die Wände nicht mehr stückweise, sondern ganz und von oben bis unten einheitlich neu verblendet sind. Ihre übermäßige Höhe ist dann teils durch die Wahl des farbigen Anstriches, teils durch die geschickte Gruppierung der Gegenstände ausgeschaltet worden. Mit dem Gefühl großer Weiträumigkeit verbindet sich demnach eine mehr intimwohnliche Wirkung, die den ausgestellten Objekten zugute kommt. — Das Museum durfte all diese Anordnungen der leitenden Hand Prof. Ludwig Segmillers anvertrauen, dessen künstlerische Fähigkeit, im großen zu disponieren, sich glänzend dokumentiert (Abb. S. 120).

Auch in den Fragen des detaillierten Schaustellens — Fragen, die sich nur bei allerengster Vertrautheit des Schaustellers mit der Art seiner Objekte glücklich lösen lassen — hat sich der Leiter des Museums, Geheimrat Scherman, mehrfach die geeigneten, spezialistisch geschulten Mitarbeiter zu sichern gewußt. Das ist in jedem Falle zu fühlen, gleichviel ob man den mit Bühnenwirkungen arbeitenden Theatersaal ins Auge faßt oder die durchaus auf feinste Differenzen und absolute Ruhe angewiesenen Räume mit japanischen Kunstwerken, bei deren Einordnung Dr. Ludwig Bachhofer mitwirkte (Abb. S. 121/122). Besonders hervorzuheben sind die islamischen Waffen, die vom wissenschaftlichen Leiter des Armeemuseums, Dr. Stöcklein, ausgestellt wurden. Man mag sich überlegen, wie sehr durch die rote Farbe des Raumes die sinnliche Eigenart des Stahles unterstützt wird, wie sehr der Ernst und die edle Eleganz der Waffe durch die Straffheit der Anordnung sinnfällig gemacht ist. Daß von der alten Art, Waffen zu chaotischen Trophäenbündeln à la Makart zu vereinigen, nicht mehr die Rede sein würde, konnte man freilich schon nach den Anordnungen im Armeemuseum selbst erwarten. Hier aber spricht auch die besondere Art des islamischen Orients durch den zur Schau gestellten Reichtum der Formen und Materialien.

Die Ausnützung der Räume, die nicht zu dauernden Schaustellungen bestimmt sind, ist denkbar geschickt. Im Erdgeschoß stehen mehrere Säle für wechselnde Ausstellungen zur Verfügung, was besonders für Neuanschaffungen wünschenswert sein mußte. Ein großer Vortragssaal mit Einrichtung für Lichtbilder und Kinematographie kann einer dauernden Werbe- und Aufklärungstätigkeit dienen. Die Räume der Verwaltung kommen zu einem kleinen Teil auch für repräsentative Zwecke in Betracht — berechtigterweise, da ein Völkerkundemuseum mit ausländischen Besuchern besonders zu rechnen hat.

Es gibt nur sehr wenige Punkte in diesem in bestem Sinne modernen Museum, an denen die Kritik einsetzen kann. Es ist lediglich eine Einzelheit, wenn man vielleicht bei der siamesischen Plastik im Raum 17 einige Stücke von sehr hoher künstlerischer Qualität (zumal in der Vitrine rechts) gerne über das allge-

NEUES VÖLKERKUNDEMUSEUM, MÜNCHEN. AUFGANG ZUM ERSTEN STOCKWERK

Vor der Wandnische: Buddha Amitâbha; Japanische Holzplastik von 1844

NEUES VÖLKERKUNDEMUSEUM, MÜNCHEN. BLICK IN DEN BIRMANISCHEN SAAL

Holz- und Lackplastik aus birmanischen Klöstern

NEUES VÖLKERKUNDEMUSEUM, MÜNCHEN. BLICK IN DEN VIERTEN JAPANSAAL

Buddha mit zwei Torhütern, rechts ein Sektenstifter. Holzfiguren

NEUES VÖLKERKUNDEMUSEUM, MÜNCHEN. BLICK IN DEN DRITTEN JAPANSAAL

Buddhistischer Kult; unten die zwölf Figuren des Tierkreises

NEUES VÖLKERKUNDEMUSEUM, MÜNCHEN. LETZTER AFRIKASAAL

Bronzegüsse aus Benin

meine Niveau erhoben sehen möchte. Wer aber dankend die Fülle der Anregungen empfunden hat und dabei bemerken konnte, mit welcher Sorgfalt die Ermüdung des Anschauenden vermieden wurde, der wird nicht wagen, das Positive der außerordentlichen Gesamtleistung irgend zu schmälern. Den Anschauungswerten, die hier in gesichteter und klarer Form geboten werden, dürfte sich auch eine bewußt wählerische Einstellung kaum entziehen können. Die Schwierigkeit, Gegensätze von größter Spannweite zu erleben, wird zudem für die schaufrohe Menschheit unserer Zeit ständig geringer. Gerade aus dieser Tatsache schöpft die Idee des Völkerkundemuseums ihre innere Berechtigung. Es ist möglich geworden, die primitive Plastik Afrikas (Abb. S. 123) bald in ihrer drohenden, bald in ihrer kindlichen Art zu werten und sich wenige Augenblicke später an der unerschöpflichen Begabung altperuanischer Ornamentik zu erfreuen. Es ist möglich, mit denselben Sinnen die herrische Straffheit persischer Bronzen und die zarte Empfundenheit ostasiatischer Keramik zu umfassen. Nur darauf kommt es an, daß wenige leichte Brücken kunstvoll von Ufer zu Ufer führen, und die Schauenden werden nicht straucheln. Wer bedauern wollte, daß dafür das Erleben an Intensität verliert — eine Meinung, die subjektiv manchmal zutreffen mag — der wird doch auf der anderen Seite das Wissen um die Weite der menschlichen Welt und die Erkenntnis ihrer nur grenzenlos scheinenden Möglichkeiten als Gewinn buchen müssen.

Rudolf Kömstedt

THEO CHAMPION. ROMANTISCHE LANDSCHAFT

THEO CHAMPION, EIN MALER

BETRACHTET VON HERBERT EULENBERG

„Was mich an der Kunst eines Malers wie Manet anzieht oder an der Deinigen, mein lieber Paul!" schrieb Zola einmal an seinen Jugendfreund Cézanne, „das ist die unbedingte Aufrichtigkeit Eurer Kunst. Ihr malt, wie Ihr müßt. Und nicht, wie es die grasfressende bilderkaufende Menge verlangt."

Diese Eigenschaft, „qualité" nennt sie der Franzose von vornherein mit günstigem Einschlag, ist es, die mich an der Malerei von Theo Champion anzieht. Welch ein Glück! Er schwindelt nicht, denke ich bei jedem Bild, das ich von ihm sehe, vom ersten bis zum letzten. Man muß, um diesen tüchtigen Maler ganz zu würdigen, stets an die Umwelt denken, aus der er hervorwächst. An Düsseldorf, mit einem Wort. Denn hier ist er geboren, hier auf die Akademie gegangen und hier hat er, bis auf einen längeren anregenden Besuch der Weimarer Kunstschule, die meiste Zeit seines Lebens verbracht.

Was malt Champion denn eigentlich? Nichts anderes wie das, was er täglich um sich sieht. Die Landschaft und Stadtgegend, in der er haust. Das heißt Düsseldorf-Obercassel und die ländlichen oder die durch die Fabriken gekennzeichneten Striche rings um diese linksrheinische Vorstadt von Düsseldorf. Und auch das finde ich wiederum so echt und ursprünglich, daß er nicht nach den berüchtigten „Motiven" der alten Landschafter durch die Schöpfung stelzt und die Erft oder den Niederrhein nach dankbaren Bilderstoffen abklappert, wie es noch der selige Andreas Achenbach tat, bevor man ihn auf die Seestücke festlegte. Die tagtägliche Welt, die er um sich sieht, in all ihrer Nüchternheit, Häßlichkeit und Schönheit, ist Champions Feld. Und die trostlose Straße, in der er wohnt, der leere winterliche Kleinbürgergarten, zu dem er von seiner Werkstatt hinabschaut, sind die lebendigen Seiten seines Bilderbuchs. Er späht nicht lang herum, ob sich der Vorwurf, den er malen will, auch lohnt.

THEO CHAMPION. GARTEN

THEO CHAMPION. VORFRÜHLING

THEO CHAMPION. WINTERLANDSCHAFT

THEO CHAMPION. PAPPELWÄLDCHEN

THEO CHAMPION. NORDSEE

Er pflanzt sich mit seiner Staffelei einfach an eine Wegkreuzung oder neben einen Schienenstrang oder eine Arbeiterschenke und holt sich sein Bild, wie er es sieht, aus dem Raum und der Ewigkeit hinaus. Dinge, die den überirdischen, den verträumten Landschaftsmaler stören, wie Drähte, Schlote, Fahrräder, Zeichenmeldstangen auf Bahnkörpern und andere zweckdienliche trockene Gegenstände, scheinen ihn, der in der Wirklichkeit des Tages lebt, besonders zu reizen. Er will sich in dieser harten Zeit nichts vortäuschen und vorzaubern, was nichtvorhanden ist, und andererseits auch nichts wegwischen, und wenn es den Rückwärts-Gewandten noch so befremdend und scheußlich erscheint. Dabei ist er durchaus nicht platter Naturabschreiber, sondern adelt jedes kleinste Bildchen noch mit der Eigentümlichkeit seines Wesens, die das Vergängliche, Flüchtige in allem sieht und einen Stich ins Menschlich-Schwermütige hat.
Seine einzigen Lehrmeister sind van Gogh und Henri Rousseau gewesen. In der neueren Zeit insbesondere der letztere, den er nie gesehen und in dessen Werkstatt er nie studiert hat. Einmal weil dieser „göttliche Zollbeamte", wie ihn seine Handvoll von Verehrern zeit seines Lebens nannten, niemals ein Atelier für Schüler gehabt hat. Und zum anderen, weil Theo Champion ihm, was er von ihm lernen wollte, an den Bildern abgucken konnte, ohne daß er dem père Rousseau dabei noch auf die Palette zu stieren und seine verworrenen „discours sur l'art" sich anzuhören brauchte. Denn von Anfang an war Champion nicht streng abhängig von diesem seinem wilden Vorbild. Und ist es heute erst recht nicht mehr. Champion malt, so erdentrückt er gelegentlich auch wirken kann, streng sachlicher und mehr an die Scholle gebunden als Rousseau.
Auch der landschaftliche Stempel des Niederrheins wird den Künstler, der durch den Krieg, dem er von A bis Z beiwohnte, stark in seiner

THEO CHAMPION. SOMMERTAG AN DER SEE

Entwicklung behindert worden ist, noch mehr und mehr umformen und zu einem Eigenen machen. Ein Bild Champions wie das von dem Sommerabend am Rhein weist von dem Muster Rousseaus schon weit weg und erinnert mehr an Landschaften des späteren Goya als an jenen Zollbeamten, der in den Höfen der Pariser Mietskasernen die Geige spielte, wenn er Geld für Farbe brauchte. Das ist auch eine Stärke von Champion, daß er über der Zeit schwebt in seinen Bildern, mögen sie noch so „veristisch" sein, daß er sich nicht nur mit den Tagesfragen herumschlägt und auch nicht vor der Überlieferung zurückschreckt. Er kennt diese Furcht vor dem Alter nicht, die unsere neueren Künstler oft langweilig und unausstehlich macht. Sicherlich wird dieser Maler des Niederrheins uns noch viele starke Bilder schenken. In den eigentümlich von ihm gewählten und gemischten Farben, die der landläufige Bilderkäufer unnatürlich und falsch findet, während sie den ins Bunte Verliebten entzücken: Dies Zinnober- oder pompejanische Rot und dies Braun vor allem, das er in allen Tönungen vom tief dunklen bis zum hellen gelben liebt.

Seine Welt mag nicht groß sein. Es ist einfach der landschaftliche Rahmen, der ihn umschlingt. Aber bisher hat er diesem Gürtel der Schöpfung „corrompue par les hommes", wie ein anderer Rousseau sich ausgedrückt hat, stets neue Reize abgelauscht. Mit der Herbheit eines Kaspar David Friedrich, eines Blechen und anderer deutscher Landschaftsmeister vor hundert Jahren rückt er vor die Natur und spiegelt sie, verklärt und vergeistigt durch sein Wesen, wider. Und er beweist mit seiner Kunst ein halbes Jahrhundert nach Spitzweg, dem früheren Apotheker und späteren „Kunstmaler", an den er im Ausmaß manchmal erinnert, daß auch neben den Schienenschwellen und den elektrischen Bogenlampen noch die blaue Blume der Romantik blühen kann. —

THEO CHAMPION. STAUBIGE STRASSE

ALBIN EGGER-LIENZ †

Am 4. November ist in St. Justina bei Bozen Albin Egger-Lienz im Alter von 58 Jahren gestorben. In ihm betrauert nicht bloß Tirol seinen gefeiertsten Künstler, sondern die ganze deutsche Kunstwelt eine ihrer eigenartigsten Gestalten.

Egger-Lienz wurde am 29. Jänner 1868 zu Striebach im Pustertal, ganz nahe bei Defreggers Geburtsort Dölsach, geboren. Früh zeigte sich seine künstlerische Begabung, vom Vater, der Kirchenmaler war, als erstem Lehrer gehütet und genährt. 1884 kam Albin auf die Münchner Akademie, wo Raupp, Hackl und später Lindenschmit seine Lehrer wurden. Seit 1893 lebte er in München als selbständiger Künstler, 1899 übersiedelte er nach Wien. Dort wurde er 1910 zum Professor der Akademie vorgeschlagen, doch verhinderte der Thronfolger Franz Ferdinand im letzten Augenblick die Ernennung. Gekränkt verließ der Künstler Wien, um sich in Tirol ein eigenes Heim zu suchen. Nach kurzem Aufenthalt in Hall i. T. folgte er 1912 einem Rufe an die Hochschule für bildende Kunst in Weimar, legte aber trotz größter Lehrerfolge schon im Sommer 1913, von unwiderstehlicher Sehnsucht nach seinem heimatlichen Gebirgslande fortgerissen, die Stelle nieder und zog sich in die gesegnete Gegend von Bozen zurück, wo er seitdem, rastlos schaffend, lebte. Als er dann durch die Losreißung Südtirols italienischer Untertan wurde, fehlte es nicht an Erfolgen und Ehrungen, mit denen Italien den berühmten Künstler an sich zu ziehen suchte: auf Ausstellungen in Venedig (1922) und Mailand (1924) hatte er große Erfolge und eine überaus günstige Presse, sein Selbstporträt wurde in die Galerie berühmter Maler in den Uffizien aufgenommen. Doch haben die neuen Grenzen den in seinem innersten Wesen deutschen Künstler nicht von diesem wahren Mutterboden seiner Kunst zu trennen vermocht. In großen Ausstellungen haben in letzter Zeit Wien (1925) und München den großen Tiroler vorgeführt. Eine neuerliche Berufung an die Wiener Akademie scheiterte, obwohl schon nahezu perfekt geworden, schließlich an kleinlichen Schwierigkeiten. Die schönste Ehrung ließ ihm aber die Heimatstadt Lienz zuteil werden, indem sie ihm im Jahre 1925 die Ausschmückung der von den Gemeinden Osttirols gemeinsam erbauten Kriegergedächtniskapelle daselbst übertrug: die monumentalen Fresken in ihrem Innern sollten sein Abschied von der Kunst werden.

Das Schaffen Eggers hat sich von allem Anfang und mit großer Beharrlichkeit dem Leben und der Vergangenheit seiner Heimat zugewendet: stofflich ist es so durch eine gewisse Enge, geistig durch eine ungewöhnliche Vertiefung ausgezeichnet. Es gibt eine Anzahl hervorragender Landschaften und Bildnisse von ihm: alles übrige sind Bauernbilder, — allerdings Bauernbilder im weitesten und höchsten Sinne. Mitten in der allgemeinen Abwendung von Historie und Genre, die der Impressionismus brachte, hat Egger das tirolische Geschichts- und Sittenbild mit einem ganz neuen Leben erfüllt und zu höchsten Werten emporgetragen. Anfangs gibt er, an Defregger anknüpfend, noch mehr das bestimmte Einzelereignis (Ave 1896, Kreuz 1901, Nach dem Friedensschluß 1902), die genrehafte Einzelsituation (Dorfpfeifer 1886). Dann aber weitet sich ihm das Kriegsbild immer mehr zum gedankenvollen Sinnbild einer Zeitstimmung (Totentanz 1908, Haspinger 1909), das Genre zur fast religiösen Verklärung des Bauernlebens in seinem tieferen, inneren Gehalt (Säemann 1902, Wallfahrer 1905, Vorfrühling 1905, Bergmäher, Mittagessen 1908 u. a.). Hinter dem Bauernleben erscheint ihm immer mehr das Menschendasein überhaupt in seiner schicksalhaften Gebundenheit, seinen unentrinnbaren Gesetzen (Leben 1912, Erde 1913, Der Mensch 1914). Der malerisch-impressionistische Realismus seiner Frühwerke wandelt sich dabei in zunehmender Stilisierung zur linearen Großmalerei. Mit den Mitteln breiter, liedhafter Bildrhythmik hat Egger auch Ausdruck für den Weltkrieg gesucht (Den Namenlosen 1916, Missa eroica 1917, Finale 1918). Die letzten Großbilder seit Kriegsende (Generationen 1919, Mütter 1922, Auferstehung 1924) durchzieht in nochmaligem innerem Umbau eine tief kontemplative und fast visionäre Stimmung, für die er sich wieder einer mehr malerischen Licht- und Raumstimmung, fast in der Art des späten Rembrandt, zugewendet hat. Bis zuletzt aber dienen ihm als Ausdruck für all diesen reichen Gehalt die ins Große gesteigerten Typen seiner Heimat, deren Leben ihm zum Weltbild geworden ist. In dieser weitausschauenden Gedanklichkeit bei stärkster Schollengebundenheit, dieser höchsten Intensität auf engstem stofflichem Raum liegt die eigenartige, völlig naturhafte Kraft dieses Genius, in dem Stammesart sich in monumentaler Weise manifestiert. Seine sterblichen Reste sind zu Lienz bestattet worden; es war sein Wunsch, so zur Scholle zurückzukehren, der er einst entstiegen.

H. Hammer

THEO CHAMPION. TENNISPLATZ

ZU DEN SIGNETEN VON EMIL PREETORIUS

Professor Emil Preetorius in München hat sich vor mehr als anderthalb Jahrzehnten in der Öffentlichkeit durch seine Plakate bekannt gemacht, die von diskreter, harmonischer Farbigkeit und von origineller Silhouette waren, witzig und auf eine besondere, ich möchte sagen rheinische Art humoristisch in Erfindung und Idee. Preetorius gehörte damals der Gruppe „Die 6" in ihrem ursprünglichen Ensemble an, er betätigte sich also als Gebrauchsgraphiker und ist dieser Ausdrucksform seines Schaffens auch seither treu geblieben, hat aber, wie bekannt, auch als Schöpfer sehr delikater Zeichnungen, die keinerlei Zweck verfolgen, sondern um ihrer selbst willen da sind, als geistvoller Illustrator wertvoller Bücher der Weltliteratur, als Urheber wirkungsvoller Buchumschläge und als Autor von Bühnen-Entwürfen Bedeutsames geleistet. Seine Mitarbeit an der Zeitschrift „Licht und Schatten" hat ihn dann ganz ins Schwarzweiß geführt, das er u. a. in seinen schon vor ziemlich geraumer Zeit entstandenen Illustrationen zum „Tartarin von Tarascon" Alphonse Daudets glänzend beherrschte, so daß man bei diesen Illustrationen ohne die geringsten Bedenken der Farbe entraten konnte.

Im Rahmen der Schwarzweiß-Gebrauchsgraphik, die Emil Preetorius geschaffen hat, steht an ganz hervorragender Stelle sein Exlibris-Werk und die diesen Exlibris verwandten Verleger-Signete und Firmen-Marken. Zwei Merkmale charakterisieren diese Arbeiten: ihre hohe Sachlichkeit im Thematischen und Formalen und die damit zusammenhängende Prägnanz der Erscheinung, das nachhaltige, kaum mehr zu verwischende Erinnerungsbild, das sie vermitteln. Wenn man sich etwa vorstellt, mit welchem „Stimmungszauber" man landesüblich die zeichnerische Nachbildung einer Buddha-Statue umgibt und wie Preetorius diese Gestalt auf ein Mindestmaß von Linien reduziert, ohne dabei ihrem wie aus Weltentiefen und Weltenfernen herüberwinkenden Wesen etwas schuldig zu bleiben, wie er, ein mit groteskem Humor, mit Phantasie in thematischer und formaler Hinsicht reich begabter Künstler, sich diszipliniert, so hat man, auf eine Kontrastwirkung gebracht, das Wesentliche dieser Erscheinungsform seines Schaffens. Dazu mag man noch die Stimmungsschwingung von dem markigen, herben, ganz monumental geschlossenen Verlagszeichen für F. Bruckmann A.-G. bis zu dem aufgelockerten, heiteren, wie ein Rokokonachklang anmutenden Bucheignerzeichen Thomas Manns empfinden, und das Bild des Exlibriskünstlers Emil Preetorius wird sich schließen.

Wolf

EX LIBRIS · L · FROBENIVS

EX LIBRIS LORE LEON HARD

PER MARE ET TERRAS

POST NVBILA PHOEBVS

VERLAGSSIGNETE VON B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ, BRAUN & SCHNEIDER (FLIEGENDE BLÄTTER), MÜNCHEN, DREIMASKENVERLAG, MÜNCHEN UND INSELVERLAG, LEIPZIG

VERLAGSSIGNETE VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN, GEORG HIRTH VERLAG, MÜNCHEN
„DIE KUNST DES OSTENS" (VERLAG BR. CASSIRER) BERLIN

SIGNETE DER GESELLSCHAFT „FREUNDE DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG“ IN MÜNCHEN, INSELVERLAG UND BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG UND OTTO REICHL VERLAG („DER LEUCHTER“), DARMSTADT

F. G. WALDMÜLLER. DAME IN GRÜNEM KLEID

NEUERWERBUNGEN DER ÖSTERREICHISCHEN GALERIE

Das Wiener Belvedere schließt in breiten Massen den in Terrassen abfallenden Park nach oben und unten ab. Der ganze mächtige Komplex soll nach den Absichten unserer Regierung einen Stufenbau von Kunstwerken aufnehmen: im unteren ist das Barockmuseum aufgestellt, im oberen die Kunst des 19. Jahrhunderts, und ein zu dem unteren symmetrischer Flügel soll später einmal die Kunst des 20. Jahrhunderts enthalten. Die spärlichen Mittel rücken diesen Abschluß freilich noch in weite Ferne. Trotz dieser Enge konnte die Galerieverwaltung in letzter Zeit für alle drei Gebiete wertvolle Neuerwerbungen vornehmen, von denen hier eine knappe Auswahl besprochen werden soll.

Den stärksten Zuwachs erhielt das Barockmuseum. Davon sei hier besonders auf die „Venus von Penzing“ (Abb. S. 141) hingewiesen, weil sie dem quadratischen Eckraum, in dem sie steht, ein ganz neues Gepräge gibt. Sie stammt von Beyer, jenem Bildhauer aus Gotha, der Schönbrunn unter Kaiser Josef II. mit vielen Nischen-

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER. FAMILIE ELTZ

figuren schmückte. Maulbertsch ist der Ekstatiker unter den Wiener Barockisten. Seine Skizze zu einer „Marter des hl. Andreas“ (Abb. S. 144) zeigt alle seine Eigenschaften: die kontrastreiche Komposition, die konvulsivisch gedrehten Körper, das nüancenreiche Helldunkel und vor allem die leuchtende Farbenglut. Die impressionistisch zu nennenden Farbenklexe machen diesen Künstler für die Entwicklung der Malerei besonders interessant und wichtig.

In Waldmüllers „Dame in Grün“ (Abb. S. 137) ist die herzhafte Behaglichkeit der Bürgersfrau zu etwas dumpfer Behäbigkeit gelangt, vom Künstler bis an die Grenze der Karikatur ge-

FERD. GEORG WALDMÜLLER. AUSSCHNITT AUS DEM GEMÄLDE „FAMILIE ELTZ“ (S. 138)

führt. Sein allbekanntes Bild der Familie Eltz (Abb. S. 138 und 139) wendet das Porträt zum Genre- und zugleich zum Landschaftsbild. Die Lebenskraft der biedermeierischen Gestalten ist durch die äquivalente Eindringlichkeit in der plastisch-malerischen Durchführung und die reich wogende Farbenharmonie aufs glücklichste ausgedrückt. Aus derselben Gegend stammt das reine Landschaftsbild „Katergebirge“ (Abb. S. 146). Die Schwarz-Weiß-Wiedergabe läßt an Trübner denken, das Original aber gar nicht. Die durchsichtige Waldluft des Vordergrundes, die feine Abstufung der hintereinander sich aufbauenden Berge läßt überlegen, ob hier nicht an Pleinairismus geleistet sei, was in unserer Landschaft möglich ist. Freilich, in Romakos „Frühstückstisch“ (Abb. S. 140) ist darüber hinausgegangen. Das um 1870 gemalte Bild wäre einmal beinahe in die Neue Pinakothek gelangt. Es stellt die Frau des Künstlers, eine vielgefeierte Schönheit, und seine beiden Mädchen dar und wäre in der — doch nirgends lockeren — Leichtigkeit der Formen, der sprühenden Lebendigkeit der Gestalten, der glänzenden Nüancierung des Weiß eines Manet würdig.

Aus Leipziger Privatbesitz stammt das „Elbesandsteingebirge“ von C. D. Friedrich (Abb. S. 143), um 1812 entstanden, als der Künstler vor der Napoleonischen Invasion aus Dresden in die Umgebung flüchtete. Das Thema hätte zu einer Wolfsschluchtromantik verleiten können, ist aber durch demütige Schlichtheit hoch darüber hinausgehoben. Nur wie sich rückwärts die Sandsteinpfeiler wie eine abgebrochene Schwurhand emporrecken, das gibt dem Bilde eine übernatürliche Symbolkraft. —

Reinhold kam am Anfang des Jahrhunderts aus Gera nach Wien und hier mit Olivier und Koch in Berührung. 1818 unternahm er mit seinem Bruder und mit Klein und Erhardt eine für die Landschaftsmalerei bedeutungsvoll gewordene Reise ins Salzkammergut. Der damals entstandene „Watzmann“ (Abb. S. 142) zeigt den Einfluß Kochs. Der Abgrund und die senkrechte

ANTON ROMAKO. FRÜHSTÜCKSTISCH

Felsenmauer des Vordergrundes geben den königlichen Berg frei, dessen gewaltiger Aufbau durch diese Zusammendrängung der Kontraste erst recht in den Himmel gehoben erscheint.
Géricaults „Trompeter" ist eines der Husarenstückchen, wie sie sich der verwegene Reiter gerne leistete. Das knallige Rot der Uniform möchte herausspringen, wird aber doch vom kühleren Hintergrunde zurückgehalten, womit sich das explosive und doch gebändigte Temperament des Mannes aufs deutlichste ausspricht.
Delacroix' Blumenstück ist ein berauschter und berauschender Dithyrambus, der auch in höchster Begeisterung Maß und Sicherheit nicht verliert (1834, aus der Sammlung der George Sand).
Courbets „Steinbruch bei Dinan" ist von lyrischer Weichheit, die es um so bewundernswerter macht, daß diese Felsen wirklich als steinharte Felsen erscheinen (zwischen 1860—70).
Die „Eva" Renoirs ist eine jener auch technisch einzigartigen Skulpturen, die der greise Künstler, schon bewegungsunfähig, vom Sessel aus einem feinfühligen Vermittler so lange genau diktierte, bis er das Werk als eigene Schöpfung ansprechen konnte. Die lapidare Vereinfachung der Form ist kaum weiter zu treiben. Das Anmutige ist geflissentlich beiseite gelassen, da ist nur Robustheit der jugendlichen Formen, die durch den vom Boden zur Seite gehaltenen Mantel einen noch breiteren, stumpferen Umriß bekommen. Die Bronzefigur soll in einem Garten aufgestellt werden, der sich hinter jener künftigen Modernen Galerie hinzieht und zu einem Skulpturenpark bestimmt ist.

Dr. Franz Ottmann

JOH. CH. W. BEYER. VENUS VON PENZING

HEINRICH REINHOLD. DER WATZMANN

CASPAR DAVID FRIEDRICH. ELBESANDSTEINGEBIRGE

ANTON F. MAULBERTSCH. SKIZZE ZUR „MARTER DES HL. ANDREAS“

JOHANN P. SCHWANTHALER. ECCE HOMO

FERD. GEORG WALDMÜLLER. KATERGEBIRGE BEI ISCHL

KARL ALBIKER PALLAS ATHENE

NEUE WERKE VON KARL ALBIKER

Die vornehme Zurückhaltung dieses Künstlers verlangt Verzicht auf jede äußerliche Rubrizierung, verlangt Maßstäbe, die aus diesem Schaffen selbst heraufwachsen. Seine jüngsten Werke scheiden sich deutlich in vier untereinander verschiedenen Gruppen: in die Bildnisbüsten, in die Gestalten strotzenden Lebens, in die Figuren herben Sehnens und in die Monumente. Vier verschiedene Manifestationen also, in die der hier treibende Wille auseinandertritt. Aber nicht Zufallsfügungen einer momentanen seelischen oder artistischen Situation. Wie sich hier gesammeltes Erleben und Erfahren gültig prägt, das läßt uns spüren: eine jede dieser Sonderungen trägt ihre Geschichte in sich. Das zwingt, zurückzublicken. Der Querschnitt spaltet sich auf in Längsschnitte. Man erkennt, dies Schaffen gliedert sich nicht in Perioden. Kein mehr oder weniger abruptes Sich-Ablösen verschiedener Seelenhaltungen, wie wir es heute so oft beim schöpferischen Menschen finden, kein sukzessives Heraustreten der inneren Wesenszüge in Motiv und Methode. Nein, von dieser klaren Ausprägung im heutigen Schaffen aus sehen wir deutlich, wie diese Veräußerungen und Gestaltungen von Wesenszügen von je nebeneinander hergingen, verbrüderte Ströme gleichsam, in denen sich das gemeinsame Werden saftvoll begibt. Und wie die sich klärende Mitte gleichsam zwischen den Gestalten wächst als der Duft ihres Miteinanders und auch als die Spannung ihres Gegenübers.

Wir gleiten die lange Reihe der Albikerschen Bildnisbüsten hinauf bis zu ihrer heutigen Erfüllung in „Lo als Pierrot“ und „Lis“. Zärtlich-klare Erfassung des Mit-Seins, Versenkung ins „Andere“, liebend sorgsame Hut verhaltenen Ichs. Porträtbüsten führen hin: wärmstes Leben in die selbstgenugsame Form gelockt, leiseste Regung erspürt, in zartester Wellung dem Moment enthoben, eingebettet in die ruhige Forderung des Raums. Im Bildnis verabsolutieren sich momentane Züge zu köstlichen Fügungen raumplastischen Erlebens —: die Hände der „Lis“ —, monumentalisieren sich innig-verhaltene Regungen zu herb-vornehmem Stil —: „Lo als Pierrot“. — Welt der Gestalten, nah und vertraut.

Doch wo Individuation des Porträts solche Züge warmer Lebendigkeit, verhaltener Herbe nicht mehr eingrenzt, da regen sie sich zu dunkelkeimendem Leben aufwärts. Da zuckt die Herb-

heit aus in harte Askese. „Sebastian" ist heutiges Schlußglied jener Reihe, die einerseits im „Giovanetto" ihren Prototyp gefunden hatte, andererseits in dekorativen Formen der Architekturplastik Bindung und harte Fügung suchte. Gedanke des Dienstes wurzelt in der Not des In-Sich-Verschlossen-Seins, symbolisiert sich dem Bildhauer in der Eingliederung seiner Kunst in die mütterliche der Architektur. Opfer — dargestellt im „Sebastian" — ist reife Lösung solchen Zwangs. — Und die warme Lebensnähe bricht aus in den quellenden Wuchs satter Lebensfülle, steigert sich in die Vorstellung kernigen Weibtums, staut sich in der süßen Reife voll erblühten Frauenleibs. Aber wie in jenen Hang zur Bindung der Elan zum Dekorativen wie ein Strahl aus der lebenstrotzenden Welt herüberbrach, so hier umgekehrt in das Lebensvolle ein plötzlicher Schatten aus jenem Reich des Opfers. Vor letztem Ausbruch bewahrt all diese erdkräftigen Gestalten ein plötzlich aufsteigender heimlicher Schmerz. Leib bleibt „Torso" oder Eva wird „aufsteigende Nacht". Ahnung des Untergangs gibt diesen Träumen Innerlichkeit bis zur Schwere, holt sie zurück ins Atmen tieferer Zucht, zirkt sie doch wieder ein in dies webende Spiel von Aufruhr und Entsagung, das dieser hohen Kunst innerster Nerv ist.

Wir rühren an eine Polarität, die dieses Wesen von den heimlichsten erotischen Sphären bis hinauf in die geistigsten durchzieht. Verschwiegener Wollust des Körperlichen, die in diesem Wesen treibt — wo wäre sie nicht Urstoff für die Gedanken des Bildners! — solcher Wollust entgegnet die tiefe Trauer alles Kreatürlichen. Und dem Ausbruch des Geistigen, einem verhaltenen Fanatismus bis zum Paradox, entgegnet die klare logische Zucht, eine Bewußtheit der hier wirkenden Kräfte, die nur in solcher Balance inneres Maß zu werden vermag.

Damit scheint das innerste Geheimnis dieses Schaffens gespürt. Und es gebietet sich, in konventionellere Bahnen der Kunstbetrachtung zurückzubiegen, um seinen Sinn nicht durch Grobheit des Wortes zu verletzen. Man hat in Albiker den nordischen Dynamiker gesehen, der zu klassischer Statik hinsucht. Als Formel stimmt das, aber eben als Formel tötet es auch das Eigentliche dieses Charakters. Schon das so postulierte Nacheinander ist falsch, noch mehr die dies konstituierenden Komponenten. Wesentlich hier ist die Schwebe, in der dies Wesen gehalten wird von einer urtümlich treibenden, nach Ausbrüchen lüsternen Kraft und von einer durch blutstiefe Tradition gegründeten Zucht. In der warmen Nähe menschlicher Verhältnisse, wie der Bildner sie im Porträt gestaltet, balanciert sich das Gegeneinander aus. Im freien Wuchs der Wesen treibt es aneinander empor, monumentalisiert sich in der weiten Schwingung eines wartenden Gefühls, und erst wo das ausgekämpfte Drama der Leidenschaften die Form schon bereitet hat fürs zuchtvolle Maß, da fließt Erinnerung an klassische Formwelten ein in dieses Bilden. Pallas Athene ersteht als klarste Geste des inneren Sieges.

Aus diesem Wesen des Künstlers heraus verstehen wir nun, in welche Formproblematik er gestellt war. Leben soll in die Form eingehen. Leben aber zeigt sich nur in der Bewegung. Wie geht Bewegung in die plastische Form ein? An diesem Problem wächst Albikers Kunst empor.

Die Zeit seiner Anfänge sah die Pole bildhauerischen Schaffens in Hildebrandt und Rodin. Sein Wesen machte die Entscheidung eindeutig: er lernte bei Rodin, später bei Bourdelle — und noch heute wahrt er dem Meister die Verehrung, allerdings jenem Schöpfer der Balzakstatue, nicht dem späteren „Maler in Stein". Bewegung als plastische Form drückt sich aus in Schichtung und Lagerung der Massen und statischen Gewichte. So versinnbildlicht sich die motorische Kraft in der Dauer der Skulptur. Wir spüren die Heraufbildung dieses Problems in den heutigen Zielpunkten. In der Porträtbüste die wache Latenz der Bewegungsenergien, die vom gleitenden Spiel der Lichter akzentuiert, vom Stoßen und Schwinden der Konture innerviert wird. In den Bildnissen das leis gespannte Gegeneinander mannigfacher Bewegungsakzente, ihre Füllung mit kubischen Werten, oder jene verhaltene Stauung motorischer Antriebe, die der kleinste Anstoß zur Entladung bringen möchte. In den Gestalten das zarte Spiel des Vor und Zurück, die leisen Verschiebungen der Achsen, der nur leis anklingende aber so tiefe Sinn einer Beinüberhöhung oder das Trichterförmige des durch den Gestos geschaffenen Gestaltraums. Sehr klar dann im „Sebastian" das Gegeneinander der beiden führenden Kurven, der Körperkurve des Hängenden und der Gegenkurve des Pfahls.

Schwerer als diese „funktionale" Bewegung ist die „psychische" im Wort zu packen. Und doch ist sie das Ausschlaggebende in dieser Kunst.

KARL ALBIKER. PALLAS ATHENE

KARL ALBIKER. SEBASTIAN

Wie sie aus dem Kern heraustreibt, in der Epidermis aufwellt unter dem Gegendruck des Außenraums, im physiognomischen Ausdruck sich steigert oder erlöst. Ja in der „aufsteigenden Nacht“ bringt erst diese psychische als Gegenbewegung der funktionalen den eigentlichsten Rhythmus in die Figur: das sich neigende Gesicht, sein schattender Ausdruck, dämpft alle durch den Körper ansteigende Bewegung in jener nächtig beschwichtigenden Geste des nahenden Traums.

Man begreift, wie solch starke innere Spannung ins Monumentale aufwachsen muß. Begreift auch, welcher Form des Monumentalen gerade diese Spannung sich zuneigen muß. Ein modern empfundenes Hellas, durchdramatisiert und durchseelt, bietet diesem Formwillen das wesensnahe Regulativ. Wir stehen wieder vor „Pallas Athene“, dem Endpunkt jener vierten Reihe innerhalb der plastischen Emanationen dieses Charakters. Man stelle diese reife Schöpfung den früheren Gliedern der selben Reihe gegenüber, etwa dem Zeppelin-Denkmal. Bewegung, funktionale wie psychische, hat sich ganz ins Innere der Gestalt gesammelt. Als Frucht einer ruhigen auf sich wartenden Reife ist hier die Gestaltung drangvollen Seelentums geglückt. Einbindung in Architektur ist nicht mehr notwendig, wo die Gestalt so voll innerer Architektur ist. Ihr inneres Koordinatensystem ist eingebunden in das System der um sie waltenden Raumkoordinaten. Sie organisiert den Platz, in dessen Mitte sie steht, verteilt so Maß wie Freiheit in die Wandgefüge des Ehrenhofes (Karlsruhe). Jede Regung der Gestalt, Haltung des Speers, des Schildes, Stellung der Füße, Neigung des Kopfes, ist ganz aus dem eigenen Tenor herausentwickelt und doch gleichzeitig aufs peinlichste abgestimmt auf die Normen des umgebenden Raums. Diese Statue ist leibgewordene Einung des Innen und Außen. Und daß sie ganz heutige Einung ist, das weist die Gegenüberstellung mit dem hellenischen Typus der Schirmherrin. Ihr Kosmos ist auf das ringende Werden gestellt, nicht — wie dort — auf ein gespendetes Sein.

So hat man hier nochmal den Inbegriff der Albikerschen Kunst. Ihre ruhige und stete Entwicklung hat sie vor Exzessen moderner Experimentik bewahrt. Das starke eigene Müssen sicherte die klare Bahn. Es wehrte diesem Bildhauer die sensationelleren Erfolge mancher Genossen. Und doch — hat erst der größere Abstand diese vornehme Zurückhaltung und sichere Ruhe als tiefste Kraft erkannt, so wird man diesen Künstler als einen jener wenigen würdigen, die die Bildhauerkunst aus der heillosen Verwirrung des endenden 19. Jahrhunderts in die klare Selbstgewißheit ihres Wesens geführt haben. Dann wird es Albikers Ruhm sein, aus persönlichen Gesetzen heraus zu allgemeingültigem Stil gelangt zu sein. Dr. Oskar Schürer

VON WERT UND UNWERT DER KOPIEN

Betritt man eine der großen europäischen Galerien und sieht, zumal vor jenen Gemälden, die bei Baedeker mit zwei Sternen bezeichnet sind, ein malendes Männlein oder Fräulein Zug um Zug, Strich um Strich, Farbfleck um Farbfleck ängstlich und befangen nachziehen und nachtüpfeln, so mag einen wohl das Gefühl überkommen: Zum Teufel, wozu denn dies? Was soll die Armseligkeit? Wie könnt ihr Handwerker im Reich der Kunst es wagen, wenn auch nur nachbildend, euch an die Meisterwerke der Großen heranzumachen? Und es wird einem wohl auch nötig erscheinen, daran zu erinnern, daß der heutige Stand der Technik, der Photographie und der farbigen Wiedergabe, eine um vieles zuverlässigere, technisch-wissenschaftlich genauere Reproduktion eines Kunstwerkes gestattet als die Kopistentätigkeit, die sich mithin als überflüssig, als überwunden, als veraltet erweist.

Gewiß spricht vieles für diese primäre Empfindung. Nicht ganz zu Unrecht sieht man die Leistung des Kopisten als etwas Subalternes an. Ihm mangelt die Kraft eigener Gestaltung, er reproduziert — und er reproduziert häufig auf eine rein mechanische Weise, indem er mit seinem Blick die Epidermis eines Bildes abtastet und dann das Gesehene auf seine Leinwand bringt, ohne das organische Werden des Bildes, wie es bei dem Schöpfer selbst des ärmlichsten

KARL ALBIKER. BÜSTE DER MUTTER DES KÜNSTLERS

KARL ALBIKER. TORSO

KARL ALBIKER. AUFSTEIGENDE NACHT

KARL ALBIKER. LO ALS PIERROT

KARL ALBIKER. BÜSTE KONSUL K.

Originals der Fall ist, richtig zu verstehen. Von irgendeiner Bildecke geht der Kopist auf seiner in so und so viel Quadrate eingeteilten Tafel oder Leinwand aus und allgemach füllt er die ganze Fläche: wenn es hoch kommt, ist die Wiederholung sehr „getreu". Von den kampferfüllten, von Schmerz und Wonne durchbebten Schaudern des Schaffens, des Erzeugens, die für das empfindende Auge aus dem Original spricht, weiß die Kopie nichts auszudrücken. Selbst wenn der gebildete und mitfühlende Kopist von diesen Dingen weiß, ist er kaum imstande, sie ehrlich in seine Kopie aufzunehmen, denn er sieht ja das Bild nur, wie es ist, nicht wie es wurde! Wie kann er wissen, was etwa bei einem Gemälde des Marées an Untermalungen unter der oft fingerdicken Farbschicht liegt! Und doch macht dem echten Kunstfreund gerade die Tatsache, daß er in der Form, die das Bild zuletzt aufweist, seinen Werdegang ahnt, den stärksten Eindruck, gibt dem Bild etwas Unverlierbares, Reizvolles, Geheimnishaftes, das eine Kopie nie hervorzurufen vermag. Die Bilder aus der späteren Zeit des Marées, zahlreiche

KARL ALBIKER. FRAUENBILDNIS

Gemälde Van Goghs, oder, um von Werken alter Meister zu sprechen, ein Bild wie Tizians Dornenkrönung werden aus diesem Grunde eigentlich immer unkopierbar sein.
Trotzdem haben sich auch für die Kopie und ihren Wert sehr respektable Stimmen erhoben. Vor allem von Malern selbst, die es später zu hohem Rang und starker Geltung im Reiche der Kunst brachten und die behaupteten, daß sie dies ausschließlich der intensiven Kopistentätigkeit in ihren jungen Jahren verdanken. Aber es hat damit doch seine eigene Bewandtnis. Wenn man — um ein Beispiel der jüngeren Vergangenheit zu wählen — zusieht, wie Leibl kopierte, wie er in selbständiger, der Leibl-Individualität ganz freien Lauf gewährender Weise das Schäferidyll des Rubens in der Münchner Alten Pinakothek in sein malerisches Jargon übersetzte, so muß man freilich zugestehen, daß ein Kopieren dieser Art, das man besser ein Phantasieren über ein von einem alten Meister angeschlagenes Thema nennen könnte, durchaus seine Berechtigung hat, daß es ein wertvoller Beitrag zur Entwicklungsgeschichte eines Künstlers ist.

Wie bei Leibl war es aber bei vielen Meistern — auch Hans von Marées hat kopiert, und auch er hat, nach seinem Ausspruch, Gewinn daraus gezogen. Vor allem aber ist ein großer Maler in seiner späteren Entwicklung undenkbar ohne die Kopistentätigkeit seiner Frühzeit: Franz von Lenbach. Denken wir an seine Meisterkopien aus italienischen und spanischen Galerien, so stellt sich ungerufen der Name des Auftraggebers Lenbachs ein: Adolf Graf von Schack, der ein besonderer Lobredner der Kopie ist. In dem Buch, das er über seine Gemäldegalerie schrieb, führt er aus: „Kupferstiche und Photographien geben doch einen sehr unvollkommenen Begriff von Gemälden, namentlich von solchen, bei denen die koloristische Wirkung eine Hauptsache ist, und ich glaube, daß man aus dem Klavierauszuge einer Beethovenschen Symphonie die Herrlichkeit derselben viel besser kennen lernen kann als z. B. aus einer Photographie die von Tizians „Irdischer und himmlischer Liebe". Das schönste künstlerische Geschenk, das ein König seinem Lande zu bieten vermöchte, wäre daher ein Museum, worin die auf der ganzen Erde zerstreuten Hauptwerke der Malerei in vorzüglichen Kopien einen Platz fänden. Denn eine gute Kopie vermag ein so vollständiges Bild des Originals zu liefern, daß der Unterschied zwischen beiden, wo nicht ganz aufhört, doch bis auf ein Minimum verschwindet; daß jedenfalls, wenn die genaue Betrachtung auch kleine Differenzen ergibt, dieser Unterschied mindestens für den Kunstgenuß ganz unerheblich ist. Als ein sicheres Kennzeichen von ungebildetem Dilettantismus hat es mir von jeher gegolten, wenn Besucher von Galerien den Namen „Kopie" mit einer gewissen Verachtung im Munde führen. Eine Kopie kann ein wahres und echtes Kunstwerk sein, ebenso wie eine ausgezeichnete Übersetzung; denn sie wird, wenn sie gut ist, nicht auf mechanische Weise hervorgebracht, sondern es gehört eine bedeutende künstlerische Kraft dazu, um sie ins Leben zu rufen... Nur ein hervorragender Maler, der nicht allein alle äußeren Mittel der Technik beherrscht, sondern sich auch mit ganzer Seele in sein Original versenkt und mit Begeisterung nach dessen Reproduktion ringt, wird dasselbe befriedigend wiedergeben können."

So durfte allerdings nur ein Sammler sprechen, der neben seinen großartigen Originalen von Schwind, Feuerbach, Genelli und Böcklin eine Kopiensammlung besaß, die beinahe die Erfüllung jenes Wunsches nach dem künstlerischen Geschenk eines Königs bedeutet. Keine Geringeren als Marées und Lenbach haben für ihn kopiert, und Lenbachs Kopien im besonderen bezeichnete Muther als die besten, die die Kunstgeschichte überhaupt kennt. „Kein anderer versenkte sich mit solcher Schärfe in alle Feinheiten der Technik alter Meister. Aber auch ihrer vollen Größe ist er sich bewußt geworden und stets bewußt geblieben, so daß man hier wie vor den Originalen selbst im Genuß der ausgesuchtesten malerischen Schönheiten schwelgen, die großen Meister in ihren Charakteren studieren kann." Die Folge blieb nicht aus. „Der Einfluß, den gerade Schacks Kopiensammlung auf die moderne Kunst ausübte, war ein außerordentlich großer. In diesen Sälen holten in den 70er Jahren die Münchner Künstler sich Rat, um sich nach der koloristischen Dürftigkeit von früher wieder zu einer nüancenreichen Malweise emporzuranken."

Dies ist die eine Seite, die den Wert der Kopien beweist. Ich möchte sie der anderen, die ausgesprochene historische Bedeutung hat, als absolut gleichwertig an die Seite setzen. Mit dieser historischen Bedeutsamkeit der Kopien hat es die Bewandtnis, daß die Existenz von Kopien verlorener Meisterwerke uns deren Verlust wenigstens erträglicher zu machen vermag. Die Glyptothek in München und zahlreiche andere Sammlungen antiker Bildwerke bergen z. B. gute römische oder spätgriechische Kopien früherer Originale, über deren Verbleib wir nichts wissen, und so steigt uns wenigstens im Nachbild die Gestaltenfülle der schönen Welt Alt-Griechenlands auf. Auch berühmte Gemälde, die verkamen, verbrannten, vernichtet wurden, leben, wenn auch in vermindertem Scheine, ihr Leben in Kopien fort. Ein Brand in der Münchner Residenz vernichtete ein Hauptwerk Dürers, den sogenannten Hellerschen Altar; wie froh sind wir nun, daß uns eine alte Kopie des Werkes bekannt und erhalten ist! Viele sehr wertvolle Werke großer Meister verderben, besonders in kleineren Adelsgalerien Italiens und in wegabgelegenen Kirchen: gibt es aber eine Kopie dieser Gemälde, so ist wenigstens eines Abglanzes Möglichkeit in die Zukunft zu retten.

So angesehen, hat auch die Kopie, deren Unwert als Kunstwerk im schöpferischen Sinn zweifellos ist, ihre unbestreitbare Bedeutung im großen Haushalt der Kunst.

Wolf

MAURICE UTRILLO. DIE KIRCHE VON VILLIERS-LE-BEL

MAURICE UTRILLO

Es muß zugegeben werden: diese plötzliche Utrillobegeisterung in Paris hat etwas fatal Sensationelles. So unmotiviert erscheint diese plötzliche Stellungnahme für dies Werk: Utrillo ist seit langem bekannt in Paris. Seit 15 Jahren schon wird er von einigen gesammelt. Und all die Jahre durch begegnete man seinen Bildern hier und dort. Man tat ihn — mit Ausnahme weniger Liebhaber — mit Achselzucken ab. Man sah seine Begabung, bedauerte aber seinen Dämon, der seine Rasereien in Alkohol ersäufte und darinnen untergehen zu sollen schien. Sein Werk glitt immer mehr abseits. Die Händler schwiegen. Aus diesem Schweigen schrillt nun plötzlich der Triumph.

Bemerkenswert: nicht Literaten haben ihn „gemacht". Auf einer Versteigerung erzielte eines seiner Bilder einen fabelhaften Preis. Die gleich darauf klug veranstaltete Ausstellung seines Oeuvres bei Barbazanges befestigte die Meinung. Heute hat er gesiegt auf der ganzen Linie. Und er selbst glaubt nicht an diesen Sieg. Er geistert in seinem Winkel, in den man ihn rettete vor den Verlockungen seines Feindes, des Alkohols. Ein Fensterausschnitt, Mauern gegenüber, jetzt ein Ausblick in den Park seines Schlosses bei Lyon. Das ist seine Welt. Lebensferne, ab-

---

Die Reproduktionen dieses Aufsatzes erfolgen mit Genehmigung der D. A. A. (Galerie Flechtheim). Die photographischen Vorlagen hat uns in freundlicher Weise die Galerie Bing & Co. in Paris zur Verfügung gestellt.

MAURICE UTRILLO. DIE MÜHLE VON SANOIS

gründige Einsamkeit — und jener Kampf um seine Wirklichkeit, die ihm dämonisch real entgegenwuchtet, gegen die er sich wehrt in dieser unerbittlichen Schilderung, gegen die er anrennt mit seinen Tafeln wie mit einem Schild, daß sie sich hineinfrißt in seine Bilder wie ätzendes Gespinnst. Das ist Utrillo, der Maler, dem heute Paris zu Füßen liegt.

Sollten sich so plötzlich die Augen für eine „gute Malerei" geöffnet haben, die vorher verborgen geblieben war? Bleiben für sie die Kriterien nicht immer die gleichen? Nein, „gute Malerei" wird nicht plötzlich entdeckt. Man weiß sie, wenn sie da ist. Oder man lehnt sie ab, weil man sie unter einem solchen Geiste nicht will. Ja, das ist es: der Geist einer Malerei wird entdeckt, das was hinter den schönen Farben und Formen steckt und treibt. Das was das innere Schauen einer Zeit ausmacht und es beseelt. Wo steckt es bei Utrillo, bzw. welche Kräfte der Zeit drängten gerade heute dieser Entdeckung zu?

Fauvismus und Kubismus hatten sich erschöpft, d. h. die Übersteigerung sowohl des Ich als der formalen Konstruktion hatten sich selbst aufgehoben in eine neue Gegenständlichkeit hinein. Im Paris des Impressionismus mußte jener versöhnend wieder in die Leeren springen, die eine allzu subjektive Äußerung der Kunst gelassen hatte. Alle Ergebnisse der letzten Versuche schienen zu entgleiten in ein hübsches Können des Durchschnitts, dem sich auch die Führer der gestrigen Bewegung schon zu beugen schienen. Ein Neoklassizismus gab unter der Geste eines Neuen alte Wahrheiten, die die Traditionsbeflissenen besänftigen mochten, die aber doch die aufgerufenen Geister der lebendigen Wirklichkeit nicht in die Gestaltung zu bannen wußten. Hinter ihm krachte Picasso noch einmal auf in jenen hartgeformten Harlekinbildnissen in Orange und Blau (1923), mit denen er seine Raumentdeckungen in die Wirklichkeit der Figur hineinzwang. Dann gab er jene Dekorativismen, die

MAURICE UTRILLO. STRASSE ST. RUSTIQUE

die Zeit nur unter einem gewissen Winkel zu sehen und zu fassen vermochte. Die Wirklichkeit, die man spürte und täglich lebte, sie, die in geheime Gesetze hinter den Dingen gespannt ist, die in allen unbewußten Regungen der heutigen Menschen pocht und nach Gestaltung in der Kunst verlangt, sie trieb unerlöst weiter, frettete in Kinos, auf Ansichtskarten und in dunklen Träumen ein billiges Dasein, hämmerte nur in unbewußten Wünschen ans Gewissen der Zeit, Wirklichkeit, die vom Wesen der Dinge spricht. Wirklichkeit, die unsere Angst und unsern Jubel packt in den großen Städten, vor den verlassenen Kirchen, die uns verlangend durchtreibt, wie Säfte den Baum, wer gibt sie der Zeit? Und da erkannte man Utrillo.
Wir Deutschen vermögen dies Erlebnis nicht in dieser Stärke nachzufühlen. Bei uns brachen die Bemühungen der jungen Kunst um Gestaltung der empfundenen Wirklichkeit nicht so jäh ab in liebliche Paraphrasen über das Thema: Hübsche Natur. Die harten Formprinzipien, die die vergangenen Jahrzehnte errungen hatten, strömten hinüber in einen „neuen Realismus“ und stählten ihn zu ganz anderem Wirklichkeitsgehalt als die um eine Generation älteren. Und unsere Veristen hatten uns seit Jahren mit genügend krassen Schildereien aus der Welt ihrer Wirklichkeitsgesichte versorgt. Nicht so in Paris. Dem mußte die Erscheinung Utrillo aufgehen wie eine Offenbarung des heute Empfundenen im Bild. Sein Realismus ist dort die plötzliche Erfüllung einer notwendigen Zeitgestalt, die bisher im Leeren schwebte, auf die alle warteten wie auf ihre eigene Tat.
Aus Reproduktionen ist das Eigentümliche von Utrillos Realismus schwer zu ersehen. Sie geben nur die Dinge wieder, die er malt. Das, was er hinter ihnen geistern läßt, was er in ihnen durch die eigentümlichsten Farbkonstellationen auftauchen läßt, das was dieses merkwürdige Erschauern zwischen Realität und Imaginärem aufkommen läßt, das hält nur das Original. Bis zum Banalen präzise Wiedergabe der Gegenständlichkeit, Straßenfluchten, weit und öd, Mauern im seltsamen Drang ihrer Materialität bis zum Bersten, der messerscharfe Pinselstrich der Konture. Farben, oft emailleartig aufgetragen, lokal grundiert, mit schwebenden Schattierungen ins Oliv und Rosa überzogen, ganz aus dem Kern des Dargestellten zündend und es ballend, — das ist diese Malerei, die uns packt.
Es ist die Frage, ob Utrillo den Höhepunkt seiner Künstlerschaft nicht schon überschritten habe. Sicher ist, daß er erst heute jene Sehnsucht der Zeit erfüllen konnte, von der wir oben gesprochen haben. Man hätte dies als einen nicht uninteressanten Beitrag zum Thema: Zeit und Kunst zu buchen. Für die Entwicklung bleibt sein heutiges Schaffen bedeutsam, das sich in unerschöpflicher Produktion, in fast manischer Malwut dartut. Wobei ihm flüchtige Erinnerungen ebenso wie kitschige Ansichtskarten das auslösende Motiv leihen. Noch rauscht eine Vielfalt durch diese immer gleichen Motive der Straßen und Mauern, der Vorstadtwinkel und der kleinen Buden, daß der Gedanke drohender Monotonie nicht aufkommt. Solange dies umdüsterte Genie aus einer uns dunkeln Kraft sich speist, wird sein Pinsel nicht ermüden.
Es bleibt noch einiges Persönliche über den Maler zu berichten. Sohn der hochbegabten Malerin, besonders Zeichnerin Susanne Valadon und eines unbekannten, dem Sohn nach zu schließen, kraftstrotzenden Vaters, war seine erste Jugend schon ganz in die Atmosphäre der großen Malerei getaucht. Renoir, dem die Valadon Modell saß, Lautrec, Puvis, vor allem der beste Freund der Mutter, Degas, sind die Geister, die diesen eifrig zeichnenden Jungen umgeben.
An Pissaro und gar an Sisley erarbeitete er sich die erste Reife. Er selbst aber erstand mit den Gesichten jener Kathedralen, die er wie kein anderer in Frankreich, umwittert von ihrem Geheimnis und ihren Schauern, in dunklem Violett und Schwarz erstehen ließ. Und dann seine Mauern. Gips spachtelt er auf die Leinwand, um dieses gespenstische Weiß, das ihn fasziniert, herauszubringen, übermalt es leicht und wirft die schwarzen Schatten wie Geier dagegen. Und von nun an — 1913 — objektiviert er sein Sehen, die zeitgemäße Entwicklung! Die Straßen werden immer wirklicher, härter. Die subjektiven Gesichte weichen der Schilderung. Doch dieser Realismus trägt immer einen Glanz von echter französischer Farbentradition in sich. Und seine Aspekte schüttern in einem geheimen Klassizismus, in dem man das Maß der Welten pulsen spürt. Den baut er unserer Wirklichkeit ein, den heutigen, nicht einen entlehnten von ehedem. Und das läßt uns erzittern vor dem Anblick dieser Schluchten, in denen die Geister der furchtbaren Straße der Großstadt dämonisch drohen. Utrillo, der heute Lebensferne, gestaltet unser Leben.

MAURICE UTRILLO. DAS «CABARET DU LAPIN AGILE» IN PARIS

MAURICE UTRILLO. DIE BASILIKA VON ST. DENIS

ZUM TODE CLAUDE MONETS

Nur die Kenner trugen noch das Bewußtsein in sich, daß Claude Monet, den sie unter den Achtzigjährigen wußten, überhaupt noch unter den Lebendigen weilte. Ein weiteres Publikum aber sah hier bereits völlig historisch gewordene Vergangenheit, zumal Manet, Pissaro, Sisley, Degas und andere längst unter den Abgeschiedenen weilten. Waren doch sogar die Hauptvertreter der folgenden Stilstufen, der Übergangsmeister Renoir, vor allem aber Cézanne, van Gogh und Gauguin, ganz zu schweigen von H. Rousseau schon von hinnen gegangen. So ragte bis vor wenigen Tagen, als er mit 86 Jahren starb, Monet als ein letzter, einsamer Vertreter der reinen Freilichtmalerei des Impressionismus in unsre ganz veränderte Epoche hinein.

Längst ist das Kampfgeschrei, ist die üble Verleumdung dieser Malerei verklungen, gegen die die Impressionisten einst ihr Daseinsrecht zu verteidigen hatten. Inzwischen mußten jenes übliche Anfangsgezeter sich die Expressionisten, ganz neuerdings müssen es sich die neuen Gegenstandsbetoner gefallen lassen. Monet behält vielleicht nicht die Bedeutung Manets, der der originellere war. Aber Monet hatte die Funktion, bald vom Figurenstück ganz abzulassen und sich allein dem auflösenden Wohlklang und Duft der Atmosphäre zu verschwistern, ein Nur-Landschafter zu werden, dem es darauf ankam, völlig entspannt, gelöst, im Hauche des Lichtes und der Luft unterzugehen, alles aufsaugen zu lassen durch jene flüssige Ursubstanz, die hier zum alleinigen Bedeutungsträger alles Seins gemacht wurde. Die impressionistische Technik, welche Tupfen neben Tupfen unvermischt, in wogendem, flimmerndem Lichtspiel hinschreibt, nahm hier eine besondere Süße an, die Monet von dem dämonischeren Manet unterscheidet. Doch war es weder die Süße Corots, der in den blassen, silbrig schimmernden Tönen und der seelischen Eleganz etwa seiner Baumführungen noch im Banne der Tradition des 18. Jahrhunderts weiterarbeitete. Und es war noch nicht das seltsame Irisieren, das Renoirs Bilder bereits leise zu stilisieren anfängt zugunsten eines wiederbeginnenden Volumens. Monet stand dazwischen, wenn er direkter und verhältnismäßig naturalistisch auf Darstellung wogender Atmosphäre losging. Nicht im Sinne des wasserdunstigen Helldunkels, das die Landschafter des 17. Jahrhunderts (etwa ein Goyen) zeigten, sondern durch Aufsaugung aller Dunkelstufen ins Blonde eines ungehemmten, durch helle Nebel noch gesteigerten Tageslichts. Auch Gegensätze und Begrenzungen sollten in diesem milden Gefühle völlig untergehen. Nicht minder die „Komposition“, die ebenfalls gern einer stillen Auflösung entgegentrieb. Nicht weniger der Tiefenraum, der sich verflüchtigte, im Gestöber dieser Licht- und Luftflocken ganz zum Flächenschleier der Bildebene wurde. Alles das nahm im Gegensatz zu Manet einen weiblicheren, zärtlicheren, gelösteren, aber auch spannungsloseren Zustand an, wenigstens in den bezeichnenden Werken, so verschiedene Perioden Monet auch erlebte. Monet umkreiste gern bestimmte Themen, die immer wiederkehren: Ufer der Seine, Gärten von Vétheuil und Argenteuil, Felder und Heuschober, die Kathedrale von Rouen, die Städteausschnitte und die nebelverhüllten Brücken Londons. Er arbeitet immer im Freien und brachte seine Bilder weit mehr in Nähe der Skizze, als dies vor ihm bei Courbet oder Millet der Fall gewesen war. Ein wenig zuerst von Boudin und Jongkind angestoßen, dann durch Troyon, vor allem aber Manet gezogen, wurde er der Führer des Pleinairismus und einer letzten Auflösung. Seine Malerei hinterließ auch bei deutschen Pleinairisten stärkste Wirkung. Bezeichnend ist, wie er serienweise dieselben Landschaften immer wiederholte, um sie in veränderte Augenblicksstimmung der ständig weiterwandernden Sonne umzuschmelzen.

Schon mit Signac und Seurat sollte im Neoimpressionismus jener erste Keim neuer Verfestigung des Bildgefüges entstehen, dessen Steigerung die gesamte nun folgende Malereigeschichte beherrschte. Und schon Cézanne drückte unsere Distanz und zugleich bleibende Bewunderung aus, wenn er sagte: „Monet ist nur ein Auge, aber, mein Gott, was für ein Auge!“ Dr. F. R.

BENOZZO GOZZOLI. DER ZUG DER HL. DREI KÖNIGE. AUSSCHNITT

DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE

Für die Medici hat Michelozzo um die Mitte des 15. Jahrhunderts einen Palast erbaut, dem schon seine Lage in enger Gasse inmitten von Florenz das Gebieterische des Pitti nahm, der Übergang aber von den ungeheueren Rustikaquadern des Erdgeschosses zum geglätteten Stein und schließlich der verputzten Fläche des obersten Stockwerkes ein beweglicheres Gesicht verlieh. In der Kapelle, deren bunter Marmorfußboden, deren geschnitzte Decke und eingelegtes Gestühl zeigen, daß der Erbauer des Hauses auch Bildhauer war, in diesem damals noch fensterlosen Raume arbeitete Benozzo Gozzoli durch mehrere Jahre bei Kerzenlicht und Öllampe an seinen Fresken. Begleitet von einem großen Gefolge zu Fuß und Pferd, von vornehmem und niedrigerem Volke, von Gestalten, denen die Umgebung des Malers Äußeres und Gewandung, häufig auch die Züge lieh, reiten die drei Könige nach Bethlehem. Mit langem, weißem Barte, in tiefrotem, goldgenetztem Kleide auf friedlichem Maultier der erste, schwarzhaarig, in warmem Grün, funkelnd von Gold, auf schwerem Schimmel der zweite, jugendlich — hell und blond der letzte, in weißem, pelzbesetztem Rocke, welchen der Pinsel des Künstlers mit den goldenen Linien einer zarten Stickerei überspann: Lorenzo il Magnifico, auf feurigem weißem Rosse mit reichverziertem Geschirr. Vor ihm, auf rotgezäumten Schimmeln, seine drei Schwestern, zuerst Nannina, dann Bianca und Maria, mädchenhaft anmutig in dem kurzen weißen Wams, der Haltung und dem Sitz eines Jünglings. Vater und Großvater, Piero und Cosimo, folgen, hinter ihnen eine dichte Menge. Unter den vielen Köpfen ein junger, bartloser, mit ruhig-sicherem Ausdruck: Gozzoli selbst, unweit von ihm das gutmütig-dicke Mönchsgesicht seines Lehrers Fra Angelico. Bei den Vordersten der ganzen Schar, in der Nähe des jungen Castruccio Castracani, Duca di Lucca, das scharfe Profil mit der gebogenen Nase Niccolò da Uzzanos, dessen energische Linien Donatello in den Ton einer seiner schönsten Büsten gebrannt hat.

Durch eine bergige Gegend mit Pinien und Zypressen, an belebten und bewohnten Anhöhen vorbei, durch eine Landschaft mit den Zügen Toscanas, wandert die Schar — ein Ausschnitt aus der Zeit und der Heimat des Malers, den seine gewissenhafte Hand mit den noch heute unverblaßten Farben eines reizvoll-bunten Lebens füllte.

Das 18. Jahrhundert verfuhr nicht glimpflich mit den Fresken. Die Familie Riccardi, welche den Palast 1659 von den Medici gekauft hatte, legte neben der ursprünglichen eine neue Türe an, zerschnitt dabei die Mauer und schob den einen Teil in das Innere des Raumes vor, wodurch das Maultier des alten Königs in zwei ungleiche Hälften geteilt und die regelmäßige Form der Kapelle gestört wurde. Sie brach ferner hinter dem zweiten König ein Fenster in den Zug, öffnete mit einem andern die Rückseite der Apsis fast in ihrer ganzen Höhe und Breite und nahm so den himmlischen Scharen auf den Seitenwänden den Gegenstand ihrer Anbetung: das Kindlein, im Walde auf dem Boden liegend (dieses Tafelbild Filippo Lippis kam später nach Berlin). Ein wirklicher Liebreiz schwebt mit den Engeln aus den Wolken herab in das „Paradies" und füllt diesen Garten mit Blüten und schlanken Mädchengestalten in bunten Gewändern. Wie die Landschaft mit ihren Zypressen, Palmen und Pinien, mit ihren Hügelketten, den Türmen San Gimignanos und den Häusern Sienas im Hintergrunde, sind die anmutigen Geschöpfe von heiterer Weltlichkeit. Sie tragen gleich ihren Verwandten bei Fra Angelico den goldenen Schein auf dem blonden Haar, einen goldenen Abglanz des Überirdischen auf ihren Flügeln aus Pfauenfedern, aber es ist ein jüngeres Geschlecht, in dessen Lobgesängen ein fröhlicher Ton mitklingt, das geschäftig Blumen pflückt, sie mit schwesterlich-zärtlichem Eifer herbeiträgt und in frommer Andacht niederkniet. — In ihrer leuchtenden Frische zu den besterhaltenen Fresken Italiens, ja sogar Europas gerechnet, erzählen die „Heiligen drei Könige" und das „Paradies" mit der bunten Anschaulichkeit und der eindringlichen Farbigkeit eines Bilderbuches ein Stück hoher Florentiner Kunst aus den sechziger Jahren des Quattrocento. —

BENOZZO GOZZOLI. DER ZUG DER HL. DREI KÖNIGE

BENOZZO GOZZOLI. DER ZUG DER HL. DREI KÖNIGE

BENOZZO GOZZOLI. DER ZUG DER HL. DREI KÖNIGE

Phot. Durand-Ruel

CLAUDE MONET. FRAUEN IM GARTEN. 1867. LUXEMBOURGMUSEUM

C. MONET. LETZTES SELBSTBILDNIS. LOUVRE

CLAUDE MONET 1840—1926

Mit Monet ist der letzte aus der großen Generation der sogenannten „Impressionisten" dahingegangen.
Aber nur er deckt sich ganz mit diesem Begriff und mit dem davon abgeleiteten „viel bewunderten und viel gescholtenen" Ismus. Mit Ausnahme vielleicht des ganymedhaften Sisley — ganymedhaft, obwohl er seine lyrische Weichheit hinter einem Wind- und Wetterbart versteckte, wie ihn auch Jupiter Monet trug. Pissarro, Renoir, vor allem Cézanne haben den Impressionismus nur gestreift oder sind durch ihn hindurchgeschritten zu einer dem Impressionismus zuzeiten entgegengerichteten Malweise. Und Degas, der ihnen zugerechnet wurde, hat geradezu das Tageslicht, diese „Hauptperson" auf einem impressionistischen Bild, gehaßt.
Monet ist nicht der einzige Animator des Impressionismus, der wie ein Gewitter die stickige Atelierluft des neunzehnten Jahrhunderts gereinigt hat, mitfortschwemmend all die akade-

Phot. Durand-Ruel

CLAUDE MONET. INTERIEUR BEI SISLEY

mischen Requisiten wie falsches Pathos, Anekdote, hohle Gebärde samt der dazugehörigen Farben-Giftmischerei; aber er ist der Anführer, der nie in der Schlacht zurückweicht, der den Sieg erficht und den Sieg organisiert.
Konsequenz und Unbeugsamkeit zeichnen Monets Charakter vornehmlich aus: er war gesund in seinem Denken und in seinen Nerven. Er war ein Block. Man konnte gegen ihn anrennen, aber nichts von ihm losbröckeln. Man konnte ihn ablehnen, aber nicht widerlegen. Das machte seine Kameradschaft einem Renoir, der, aus weniger hartem Holz geschaffen, in der Formbehandlung schwankte, einem Cézanne, der oft Probleme formulierte, aber sie nicht lösen konnte, daher viel mehr Angriffsflächen bot, so wertvoll.
Freilich wurde Monet später auch für all das Unkraut verantwortlich gemacht, das in der neuen Sonne wucherte, als der Impressionismus nicht mehr lebendige Kräfte weckte, sondern bequeme Rechtfertigung für hingesudeltes Ungefähr wurde. Es gibt eine Theorie nebst ihrer Auslegung, und es gibt ein Werk. Claude Monets Theorie wird anfechtbar im Augenblick, da nicht so schöpferisches Temperament dahintersteckt wie das seine, aber das Werk Monets, das nun abgeschlossen vor uns liegt, ist wie er selbst ein Block, dem Reaktion nichts anhaben kann, den Zurückgreifen auf Altes umgehen muß.
Dem Werk als Ganzem wird es auch nicht Abbruch tun, wenn einzelne Gemälde, die wie mit Lichtstaub gemalt zu sein scheinen, z. B. aus der Serie der Kathedralen, mit der Zeit aus chemischen Gründen erlöschen sollten.

Phot. Durand-Ruel

CLAUDE MONET. DAS FRÜHSTÜCK IM FREIEN. 1866

Phot. Durand-Ruel

CLAUDE MONET. TERRASSE AM MEER IN HAVRE. 1866

Phot. Durand-Ruel

CLAUDE MONET. SEINEQUAI IN PARIS. 1866

Phot. Durand-Ruel

CLAUDE MONET. WINTERLANDSCHAFT. 1874

Phot. Durand-Ruel

CLAUDE MONET. ST. GERMAIN L'AUXERROIS IN PARIS. 1866

Was zwang Monet, den Juwelenschimmer der Kathedralen mit so gewagten Mitteln darzustellen? „Ich male, wie der Vogel singt“, sagte er einmal Signac, der ihn nach dem Geheimnis seiner Technik fragte. Monet malte sich alle Freude an der Natur, an ihren Licht- und Farbenspielen vom Leib, während Signac sich um eine ihm die Ewigkeit verbürgende Malgrammatik mühte.
Nichts leichter als diesen etwas schludrigen Ausspruch Monets gegen den Kunstwert des Impressionismus auszuspielen; man wird sich aber eher an der feinen Ironie der Worte ergötzen, denn der Künstler, der sich so äußerte, war eine Amsel und kein Specht.

* * *

Claude Monet trat in der Schicksalsstunde der französischen Malerei auf den Plan. Corot, Courbet, Manet hatten den Bogen gespannt, es bedurfte nur noch des einen, der den Pfeil darauf legte und ihn abschoß. 1866 ist das entscheidende Jahr. Wie spürt man in Landschaften wie St. Germain-L'Auxerrois oder in den Havrer Bildern dieses Jahres die verhaltene Kraft, die den Fenriswolf erlegen sollte, ihn nötigend, die Sonne, die er geschluckt hatte, herauszugeben. St. Germain-L'Auxerrois: die Straße als Fest; Bewegung, aber noch ungelenke; das Licht noch kalt und fahl wie bei einer Sonnenfinsternis. Dann aber werden die Blenden weggezogen, ungehindert strömt das Licht ins Bild, umspült die Dinge, läßt sie aufleuchten und tanzen.
Das Problem der Pleinairmalerei lag damals in der Luft, Monets Leistung ist es, in zäher

Phot. Bulloz

CLAUDE MONET. DAS BLAUE HAUS. HOLLAND, SIEBZIGER JAHRE

Arbeit, in immer sich erneuernden und weiter ausgreifenden Studien den Ausdruck für diese gesteigerte, in Licht und Farbe sich äußernde Freude am Bestehenden gefunden zu haben. Von der Unmittelbarkeit, Einmaligkeit des Natureindrucks ausgehend, hat er auch das Banale und Alltägliche in den Bereich der Kunst gezogen, da nichts mehr vom Gegenstand, alles von seiner Erscheinung in Licht und Luft abhing. Eine letzte ästhetische Auswirkung der französischen Revolution, vor der nur die Hofgesellschaft, nicht aber der Bürger „kunstfähig" war, es sei denn, daß er sich wie ein Hofmann gehabte. Ein Bahnhof mit seinen ein- und ausfahrenden Zügen, mit seinem Rauch kam Monet „kunstfähiger" vor als die heroischen Eichen des Fontainebleauer Waldes oder der Nymphenzauber der Weiher von Ville d'Avray. Die Landschafter vor Monet gingen durch die Natur wie Schlafwandler und halluzinierten ihre Bilder; Monet zuerst blickte ihr wach und fest ins Antlitz, schritt auf exponiertesten Pfaden dahin, ohne abzustürzen. Es gelang ihm, fabelhafteste Nebelvisionen zu geben, die ohne Beimischung von Romantik nichts sind als genau beobachtete und aufrichtig wiedergegebene Naturausschnitte.

* * *

Monets Vorgehen: ein Abschreiben der Natur? Nein. Natur läßt sich nur interpretieren. Abschreiben läßt sich nur das bereits Geschaffene, nachahmen nur eine Art der Darstellung. Kopisten sind nur die Mitläufer des Impressionismus.

* * *

Im Lauf der Entwicklung Monets tritt das Gegenständliche im Bild immer mehr zurück, während das zum Motiv gewordene Thema

CLAUDE MONET. DIE SEINE BEI ARGENTEUIL. 1875

Phot. Durand-Ruel

CLAUDE MONET. SEINEUFER. 1878

immer mannigfacher abgewandelt, „moduliert“ wird.

Der motivische Wert der menschlichen Figur war für Monet nicht groß. In seiner Frühzeit hat er Porträts gemalt, sogar lebensgroße, dann werden die Figuren immer spärlicher, werden im Mittel-, später im Hintergrund der Landschaft postiert und sind zuletzt ganz aufgegangen in Licht und Blütenduft. Wenn Monet mit einem Besucher sprach, sah er ihn nicht an, sah an ihm vorbei. Offenbar trat der zu nahe kommende Mensch peinlich in sein lyrisches Weltbild ein wie der Anfang eines Dramas oder eines Romans; des Künstlers Auge konnte sich dem Schimmer auf einem Kornfeld hingeben, aber das Eigenleben des Menschen störte offenbar das seine. Das späte Selbstporträt Monets zeigt den äußersten Grad seiner Abkehr vom Gegenständlichen. Es ist ein „unzähliges Gelächter“ des Lichtes geworden.

Akte hat Monet nie gemalt. „Ich habe es nie gewagt“, erklärte er einmal einem Freund.

Als im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts Pleinair Mode wurde, wie unbedenklich haben da Maler, besonders der Münchner Schule, ihr Aktmodell auf ein Stück Rasen gestellt und geglaubt, wenn sie ein paar grüne und violette Reflexe auf die Leinwand brachten, sie hätten impressionistische Meisterwerke geschaffen. „Do feit no vui“, hätte Monet gesagt, wenn er Münchner gewesen wäre.

* * *

Vor 1866 malte Monet hauptsächlich die von

CLAUDE MONET. AUS DER UMGEBUNG VON PARIS. 1873

CLAUDE MONET. ANTIBES. 1888

CLAUDE MONET. DAS PARLAMENT IN LONDON. 1904

dem Honfleurer Meister Boudin angeregten Marinen, auf denen Segelboote, Wolken, Publikum im alten Sinn noch Staffage sind. Interieurs zeigen ihn schon selbständiger. Personen, ein Tisch im Schein der Hängelampe: er wird sich des Eigenlebens des Lichtes zum erstenmal bewußt. („Ein Tischtuch macht das Zimmer hell.") Dann, nach den Pariser Straßenbildern, den figuralen Kompositionen der Aufflug ins Licht, der sogar den sieben Jahre älteren Manet (der damals noch in der Goyaschen Helldunkelmalerei steckte) mitreißen sollte. Darauf mehrjähriges Freilichtstudium und Ausbildung der impressionistischen Technik: Terra di Siena, Schwarz, Umbra verschwinden von der Palette, Monet bedient sich nur der reinen Spektralfarben. Der Farbenauftrag, dem flüchtigen Eindruck entsprechend, eilig: der Farbfleck, später das Farbkomma. Revolutionär wirkt die These: auch der Schatten ist eine Abart des Lichts. Der Schauplatz dieser Regeneration, wie sie größer kaum je in der Kunst erlebt wurde: der untere Teil der Seine von Paris bis Havre; Argenteuil, Vétheuil, zuletzt Giverny zwischen Mantes und Rouen an der Epte, einem kleinen Nebenfluß der Seine. Dort fixiert sich Monet 1883. Den Garten seines Hauses bepflanzt er mit üppigsten viel-

Phot. Bernheim jeune, Paris

CLAUDE MONET. LONDONER BRÜCKE

CLAUDE MONET. CHARING CROSS IN LONDON. 1903

Phot. Librairie de France

CLAUDE MONET. NYMPHÄEN (GIVERNY). 1905

farbigen Blumen, Tulpen, Chrysanthemen, Rosen; die Epte leitet er heran, staut sie zu kleinen Teichen: Monets Laboratorium.
Giverny ist nun sein Heim, diese Landschaft wird gleichsam Stimmgabel für alle anderen. Von hier aber auch schwärmt er aus in andere Gegenden, wenn es gilt, Experimente und Visionen nachzuprüfen, die Ausdrucksmittel zu schärfen oder biegsamer zu machen. Die elementaren Akzente des Windes und der Sonne, der tanzenden Lichter der Brandung oder der brütenden Glut des Meeres erfaßt er in Belle-Isle und Etretat. In Antibes studiert er südliches Blau und farbigstes Grau, in London das durch die Nebel gefilterte Licht und den größten Grad der Auflösung eines Dinges im Atmosphärischen. Auch in Norwegen ist Monet gewesen, wo aber das hammerartig aufschlagende Licht seinem lateinischen Auge nicht viel bieten konnte. Sogar Venedig sucht er auf und das in der Kunst damals schon bedenklich trivialisierte „Wunder der Lagune“ (Ziem!), vielleicht nur, um einen Wasserreflex auf seinem Givernyer Teich irisierender herauszubringen.
Von Giverny ab auch entstehen seine motivischen Serien; die Schober, die Kathedralen in Rouen, die Pappeln usw. Die je nach Jahreszeit, Tagesstunde, Temperatur und Barometer die Gestalt verändernden, entschlüpfenden

CLAUDE MONET. VÉTHEUIL

Dinge werden gleichsam umzingelt, gestellt, in Augenblicksgeschwindigkeit fixiert. Oft sind hier Einwendungen gegen das Glücksspiel mit Ton und Zeichnung gemacht worden. Nun ja. Aber man beachte auch den Einsatz, um den gespielt wird: Monet, der intensivste Momente im Leben der Landschaft zum Stillstand bringen will, wird von kosmischem Gefühl erfüllt, ähnlich stark wie Faust, der sogar zu sterben bereit ist, wenn er zum Augenblick sagen kann: „Verweile doch, du bist so schön!"

Es ist üblich, den Monet zwischen 1870 und 1890 am höchsten einzuschätzen, weil in dieser Periode seine Hellmalerei die überraschendsten gegenständlichen Neuheiten hervorbringt, während später die Bilder stets immaterieller werden. „Kann man dem Künstler der Nymphäen nachtrauern, der die Vision der äußeren Welt auf Wasserspiegelungen beschränkt und zurückführt?" fragt auffälligerweise André Favory, einer der Führer der Jüngsten.

Lohnender als die einzelnen Epochen in Monets Schaffen gegeneinander abzuwägen (man mag an die Wandlungen im Urteil über die späten Schöpfungen eines Rembrandt, eines Beethoven denken!) ist es, die Einheitlichkeit, Geschlossenheit, Folgerichtigkeit seines Werks aufzudecken. Ein Monet konnte nie schwächer, nur innerlicher werden, seine Arbeiten nur auf eine immer höhere, geistigere Stufe gelangen.

Das Lebenswerk Monets ist eine bis zur Spitze ausgebaute Pyramide. Auf so breiter Basis ruht es wie auf jenen festlichen, wenn auch noch lichtverhängten Frühbildern. Es steigt empor zu dem begrenzteren Sujet, aber zu den weiteren Perspektiven der mit Wasserrosen bedeckten Teiche, über die sich glyzinenbehängte Brücken wölben. Die logische Spitze der Pyramide aber sind die Wasserbilder, in denen selbst die Nymphäen im Schimmer aufgesogen sind, wo nur die Spiegelreflexe des Himmels im Wasser und uferloses Glück des Schauens gemalt ist, wo ein Künstler mit seinen endlichen Mitteln in die Unendlichkeit vorstößt.

Noch ist der letzte, der Anzahl und dem Format nach größte Zyklus Monets, die Teichbilder, die der Künstler während des Krieges im achten Jahrzehnt seines Lebens schuf, nicht bekannt. Er besteht aus zwölf bis vierzehn Kompositionen, deren jede sich wieder aus drei bis fünf Leinwänden zusammensetzt, im ganzen also aus etwa fünfzig Paneelen, von denen das eine in das andere übergreift: nur Wasser, Himmel, Licht, Luft, Seerosen. Monet hat das Werk am Tag des Waffenstillstands seiner Nation geschenkt, aber nie zu Lebzeiten herausgeben wollen. Infolge seines langsam nachlassenden Augenlichts blieb er bis zu seinem Tod über die geglückte Zuendeführung im Zweifel.

Jährelang schon ist die Orangerie im Tuileriengarten gegenüber dem Annex des Luxembourgmuseums zur Aufnahme dieser großen Wandgemälde bereit. Dort soll nun endlich im Frühling das kostbare Vermächtnis dem französischen Volk, — der Welt zugänglich gemacht werden.

Albert Dreyfus

BRONZETÜRE DES HILDESHEIMER DOMS. SÜNDENFALL UND ERLÖSUNG

MITTELALTERLICHE BRONZETÜREN

Das frühe und hohe deutsche Mittelalter hat eine Kunstgattung gemeistert, die leider hier schon im 12. Jahrhundert, anscheinend mitten in ihrer Blüte, völlig zum Stillstand kam. Es war die Bronzegußtechnik, die Herstellung von monumentalen Portalen für einige der ehrwürdigsten deutschen Dome. In südlichen Ländern erfreute sich dieser bedeutende und interessante Zweig der Gußtechnik aus hier nicht zu erläuternden Gründen einer weit längeren Lebensdauer. Wir brauchen nur auf Verona und Florenz hinzuweisen. Von Aachen abgesehen sind es nur einige wenige Bischofssitze, nämlich Mainz, Hildesheim und Augsburg, die ihre Gießhütten mit dieser besonderen Aufgabe betrauten. Der Magdeburger Gießhütte aber entstammen die Portale der Sophienkirche in Nowgorod und des Domes zu Gnesen. Die vier noch erhaltenen Türen des Aachener Münsters, von denen die sogenannte „Wolfstür" die ansehnlichste ist, gehören dem Zeitalter Karls d. Gr. an. Für Mainz ließ Bischof Willigis um 1009 durch den Aachener Berenger, für Hildesheim Bischof Bernwart zwischen 1007 und 1015 die Portale gießen. Das Augsburger Portal muß zwischen 1000 und 1065 entstanden sein. Für Nowgorod werden die Jahre 1152—56, für Gnesen der ungefähr gleiche Zeitraum angegeben. Das ist alles. Im übrigen beschränkt sich der Bronzeguß dieser Jahrhunderte auf Leuchter, Grabmonumente u. dgl., später auch auf Fünten. Einzelzierate aber bleiben in den folgenden Jahrhunderten den einfachen Holzportalen in Gestalt etwa von Beschlägen und Schlössern vorbehalten. Ein vor kurzem erschienenes prachtvolles Tafelwerk von Adolf Goldschmidt *) mit hervorragenden Einzel- und Teilaufnahmen lenkt erneut die Aufmerksamkeit auch weiterer Kreise auf diese stolzen Denkmale mittelalterlicher Kunstfertigkeit. Der vorsichtig und ruhig sachlich gehaltene Text bringt wertvolle neue Forschungsergebnisse und teilt auch die Maße und die Bestandteile der jeweiligen Legierung mit.

Bekanntlich beschränkt sich der Schmuck der Aachener Portale auf einfache ornamentale Umrahmung in antikischen Formen und Löwenköpfe als Türklopfer. Ein von Goldschmidt abgebildetes Gußformfragment dürfte die Annahme der Herstellung in Aachen sichern. Weisen schon hier die Löwenköpfe fein beobachtete Unterschiede auf, indem das zweite Paar wie menschliche Gesichter behandelt erscheint, so verstärkt sich der Gegensatz in Mainz. Dessen Löwenköpfe dürften in der Tat mit ihrem finster-drohenden Ausdruck, in ihrer malerischen Auflösung der Silhouetten „durch die ausstrahlenden Haarbüschel", schon dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehören. Aber erst in Hildesheim finden wir bekanntlich Reliefs an Stelle der glatten Felder. Goldschmidt meint, daß die Gußtechnik, in Aachen am höchsten stehend, hier mangelhafter sei als in Mainz. Der ikonographische Inhalt der unter sich sehr verschieden ausgefallenen Reliefs, der die Lehre von Sündenfall und Erlösung zum Gegenstand hat, wird nunmehr in einigen Einzelheiten überzeugender gedeutet. Buchkunst der Echternacher Schule scheint Anregungen vermittelt zu haben. Der Widerspruch zwischen der reinen Anpassung an die Fläche in Hauptteilen und dem fast plastischen Vorspringen von Einzelteilen, wie namentlich den Köpfen, wurde schon immer bemerkt. Ist er nicht ein Beweis für das Bemühen der ersten Hälfte des Jahrhunderts um Auseinandersetzung der überlieferten antikischen und byzantinischen Formen mit dem neuen nordischen Ringen um das Problem des Ausdrucks und des Flächenraumes? Hängt nicht vielleicht auch die unterschiedliche Behandlung der Reliefs mit den unter sich ganz verschiedenen thematischen Aufgaben zusammen? Be-

*) Die frühmittelalterlichen Bronzetüren. In Verbindung mit dem deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Richard Hamman. I. Band. Die Deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters von Adolf Goldschmidt. Mit 103 Lichtdrucktafeln. Nach Aufnahmen des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg a. d. L. und 5 Lichtdrucktafeln im Text. 1926. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg a. d. L.

BRONZETÜRE DES HILDESHEIMER DOMS. DETAIL: VERKÜNDIGUNG

BRONZETÜRE DES HILDESHEIMER DOMS. DETAIL: ANBETUNG DER KÖNIGE

EDWIN SCHARFF. BÜSTE FRL. PAUL

Herbstausstellung „Schwarz-Weiß" der Akademie der Künste, Berlin

merkenswert ist unter anderem Goldschmidts Beobachtung, daß hier die Löwenköpfe stärkeren Tiercharakter aufweisen.
Daß über die ikonographische Deutung der Augsburger Flügel bisher keine Einhelligkeit erzielbar war, ist wohl nicht unbekannt. Um so lieber stimmen wir hier dem Texte zu, wenn er nachweist, daß es sich in Augsburg um zwei sich völlig entsprechende Flügel eines Doppelportals handelt, von denen der linke in Unordnung geraten und durch Zwischenfügungen verbreitert ist. Dann lassen sich auch aus der Kenntnis der mittelalterlichen Prototypik und Symbolik, besonders der Tiersymbolik, heraus die einzelnen, bisher so rätselhaften, mehrfach auch doppelt vorkommenden, figürlichen Darstellungen der Reliefs zwanglos deuten, vielleicht auch lediglich als Symbol des Guten und des Bösen jener schießende Kentaur und der Löwe, für deren Erklärung der Verfasser selbst noch nichts Bestimmtes vorschlagen will. Deutet man mit ihm die Frau, die Hühner füttert, mit dem Dezember (Winter), so sind die drei anderen Jahreszeitensymbole ohne weiteres einleuchtend. Dann haben wir in der Tat, wiewohl von mehreren Händen, ähnlich wie in Unteritalien und Venedig, vor uns den Kreislauf der Zeit und alle Kämpfe gegen die Sünde.

Nasse

HERBSTAUSSTELLUNG DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

Die jährliche Schwarz-Weiß- und Aquarellausstellung wurde durch eine Rede Max Liebermanns eröffnet. Sie sticht auf eine vorteilhafte Weise von der Gemäldeausstellung des Frühjahrs ab. Sie besitzt mehr Gesicht und erweckt zugleich den Eindruck größerer Weite; nicht zuletzt zeigt sie eine Reihe von Bedeutsamkeiten, die man im Frühjahr vermißte.
Dies liegt wohl weniger an der vorgenommenen Auswahl, als vielmehr an dem Darstellungsobjekt selbst. Scheint es doch, als ob die alte deutsche Eigenschaft, im Zeichnerischen, in der Kunst des Griffels und des Holzschnitts stärkere und mehr Kräfte als in der Kunst der Farbe, im Malerischen zu besitzen, gerade in unserer Zeit wieder klarer zutage tritt. In den graphischen Künsten besteht eine größere Anzahl von Talenten, mit einer Reichhaltigkeit, mit einer Eigenart des Ausdrucks, mit einer Charakteristik, die oft bis zur Tiefe führt, wie sie andere Länder kaum aufzuweisen haben. Wie viele aber gibt es, die in der Farbe meist versagen, und bei denen man erst hier erkennt, daß man einen Künstler von höchster Eigenart vor sich hat.
Besonders bemerkenswert ist die große Reihe starker illustrativer Talente. Es gibt mehrere Künstler, denen man wünschen möchte, daß sie sich ausschließlich der Graphik zuwenden und daß sie erkennen mögen, daß hier ihre wesentliche Leistung liegt. Beschränkung kann hier zur Bedeutung führen. Illustrativ zu sein, ist kein verminderndes Werturteil. Und ein bedeutender Illustrator ist weit mehr als ein mittelguter Maler!
Künstler wie Zille, Th. Th. Heine und Gulbransson haben diese klare Bahn beschritten und stellen in ihrer Verschiedenheit ein Trio dar, dem schon eine internationale Bedeutung zukommt. Heine zeigt seine messerscharfen Simplizissimuszeichnungen, Zille seine Erlebnisse des Nordens, festgehalten in einem berlinischen Realismus, in dem ebensoviel unerbittliche Klarheit wie versteckte Liebe sich befindet. Gulbransson führt in dünner Linie einige vorzügliche Porträtköpfe vor. Seinen Märchenillustrationen bekommt jedoch die Gulbranssonsche Klarheit weniger. Die Märchen büßen ein wenig von ihrem irrationalen Reiz ein. Josef Hegenbarth zeigt eine phantasievolle Folge aus dem 30jährigen Krieg. Auch Ferdinand Spiegel ist hier zu nennen, Georg Walter Rössner, Alexander und Ernst Oppler, Hans Meid und Magnus Zeller mit bemerkenswerten Aquarellen aus Marseille und

MORIZ MELZER. STURMFAHRT

Akademieausstellung, Berlin

Paris. Besonders muß an dieser Stelle auf Friedrich Winckler-Tannenberg hingewiesen werden. Seine farbigen Bleistiftzeichnungen zu Fritz Reuters „Braesig" in der Zartheit ihrer Farbe, in der Subtilität ihrer Technik gehören zum Besten, was wir seit langem sahen.

Auf einem anderen Blatt stehen Pechsteins Aquarelle. Unter ihnen befindet sich diesmal eine besonders glückliche Arbeit: „Kalter Novembermorgen". Nicht so gut ist Emil Büttner vertreten. Seine Temperaporträts und seine Aquarelle sind zerrissen und ohne Geschlossenheit. Willy Jaeckel führt wie immer ein wenig ungleichwertig Porträts und Akte vor. Zwei vielversprechende temperamentvolle Zeichnungen sieht man von Rafaello Busoni. Oskar Gawell ist diesmal wirklich seiner Bedeutung gemäß mit zwei hervorragenden italienischen Aquarellen vertreten, in denen die ungewöhnliche farbige Kraft dieses Künstlers zum Ausdruck kommt.

George Groß zeigt sich erfreulicherweise abseits tendenziöser Zeitbestrebungen mit drei farbig leuchtstarken Aquarellen. Zu erwähnen sind noch Otto Heinrich, Moriz Melzer, Waske, Jacobi, eine Reihe neuer Porträtköpfe von Großmann. Max Liebermann selbst präsidiert mit einem Herrenbildnis. Von Hans Poelzig sieht man eine Kollektivausstellung, die in einem Saal untergebracht ist. Es handelt sich um Theater- und Filmentwürfe, die den Architekten in seiner ganzen Phantasie und Genialität vorführen.

Unter den Bildhauern tritt besonders wieder Edwin Scharff hervor, der mit 14 Plastiken ausgezeichnet vertreten ist.

Bruno E. Werner

MAX PECHSTEIN. KALTER NOVEMBERMORGEN

Akademieausstellung, Berlin

VINCENT VAN GOGH: ÜBER DIE AUFGABEN DER MALEREI

Ich verfolge keinerlei System beim Malen, ich haue auf die Leinwand mit regellosen Strichen und lasse sie stehen. Pastositäten — unbedeckte Stellen hier und da — ganz unfertige Ecken — Übermalungen — Brutalitäten, und das Resultat ist (ich muß es wenigstens annehmen) zu beunruhigend und verstimmend, als daß Leute, die auf Technik sehen, daran Gefallen finden können.

Wenn ich so direkt immer nach der Natur male, suche ich in der Zeichnung das Wichtige aufzufassen. Dann fülle ich die durch den Kontur begrenzten Flächen (ob sie nun geglückt sind oder nicht: empfunden sind sie jedenfalls) mit vereinfachten Tönen aus. In allem, was Terrain ist, muß derselbe violette Ton vorkommen, der ganze Himmel muß im Grunde in einem blauen Ton gehalten sein, das Laubwerk blaugrün oder gelbgrün (wobei man absichtlich das Gelb oder Blau betonen muß) — mit einem Wort, keine photographische Nachahmung, das ist die Hauptsache!

Es scheint mir immer mehr und mehr, daß die Bilder, die gemalt werden müßten, die notwendigen und unumgänglichen Bilder, wenn die Malerei die heitere Höhe der griechischen Bildhauer, der deutschen Musiker, der französischen Romanschriftsteller erreichen will, die Kraft eines einzelnen Individuums überschreiten. Sie müßten also demnach von einer Gruppe Künstler ausgeführt werden, die sich verbinden, um eine gemeinsame Idee auszuführen. Zum Bei-

FR. WINCKLER-TANNENBERG. ILLUSTRATIONEN ZU REUTERS „ENTSPEKTER BRAESIG“

Akademieausstellung, Berlin

spiel einer hat einen glänzenden Farbenauftrag und es fehlt ihm an Ideen, jener hat eine Überfülle von ganz neuen dramatischen oder heiteren Eingebungen, ihm fehlt aber die richtige Form, sie wiederzugeben. Grund genug, um den Mangel an Korpsgeist bei den Künstlern zu beklagen, die einander kritisieren, befehden, glücklicherweise ohne einander vernichten zu können. Du findest dies alles wohl banal? Wer weiß! Aber die Sache an sich, die Möglichkeit einer Renaissance, das ist doch gewiß keine Banalität!

Es tut mir manches Mal leid, daß ich mich nicht dazu entschließen kann, mehr zu Hause und aus dem Kopf zu arbeiten. Sicherlich ist die Phantasie eine Fähigkeit, die man entwickeln muß, denn sie allein setzt uns in Stand, eine begeisterndere und tröstlichere Welt zu erschaffen, als wir mit einem flüchtigen Blick auf die Wirklichkeit, die sich stets wandelt und schnell wie der Blitz vorübergeht, auffassen können. Wie gern würde ich einmal versuchen, den Sternenhimmel zu malen! Und ebenso am Tage eine Wiese, vollbesät mit Löwenzahn! Wie soll einem aber das gelingen, wenn man sich nicht dazu entschließt, zu Haus und nach der Phantasie zu arbeiten.

SEHEN UND SCHAUEN

Was Sehen ist, braucht kaum einem Kinde gedeutet zu werden, wenngleich schon zwischen Sehen und Sehen eine große Zahl von Übergängen liegt, die vom bloßen Wahrnehmen mit den Augen bis zum künstlerischen Sehen die Treppe der Genauigkeit, Deutlichkeit, des Organischen, des Geformten bauen. Dem Tier am nächsten stehend ist das rein passive Sehen, dem Künstler gestaltet es sich zum höchsten, zum aktiven Sehen, das im Mannigfaltigen das Besondere erblickt. Der Künstler kann so eigentlich als „Fachmann“ im Sehen gewertet werden, gegenüber den Dilettanten, die alle Nichtkünstler mehr oder weniger auch im Sehen sind. Diese Passivität und Aktivität im Sehen muß erst einmal klar vor Augen stehen, um das Schauen in seiner anderen Wesenhaftigkeit zu erfassen. Einem jeden von uns ist nur das Mannigfaltige der Erscheinung sinnlich gegeben, wir nehmen es wahr in tausenderlei Gestalt: erst indem wir auf ein Besonderes unsere Aufmerksamkeit richten, gelangen wir vom passiven zum aktiven Sehen. Erst dann aber, wenn Sinne und Verstand das Besondere, das in allem Mannigfaltigen ist, erblickt haben, wahrgenommen haben, vermag die Vernunft das Allgemeine im

FELIX MESECK. LANDSCHAFT. AKADEMIEAUSSTELLUNG, BERLIN

Besonderen zu erschauen. Sehen läßt sich das Allgemeine nicht, es läßt sich nur schauen, denn es ist nicht sinnlich wahrnehmbar, es ist unsinnlich, es gehört dem Geiste an. Das Allgemeine, wir können auch sagen die Grundform, das Zugrundeliegende im Mannigfaltigen, können wir nur erschauen, nicht sehen, nur mit dem „inneren Auge“, wie Goethe sagt, sehen, das aber ist Schauen. Hat sich unserem Geiste solch Allgemeines erst enthüllt, dann werden wir fähig, im Mannigfaltigen das Einfache zu erblicken.

Fast unsere ganze Wissenschaft hat sich bisher mit wenigen Ausnahmen darauf beschränkt, das Mannigfaltige der Erscheinungen zu studieren, allenfalls das Besondere festzustellen, ohne sich um das Allgemeine, geschweige denn um das Einfache, die Idee zu kümmern. Auch die Kunstgeschichte verfuhr bisher rein sammelnd, rein historisch, indem sie die Fülle des Mannigfaltigen chronologisch ordnete, also gleichsam durch das Kunstschaffen der Menschheit Längsschnitte legte. Sie konnte und kann bei diesem Verfahren ebensowenig das Ganze erblicken und gestalten, wie das Allgemeine im Besonderen, erst recht aber nicht das Einfache. Dieses kann nur gewonnen werden, indem man gleichsam Querschnitte durch das Kunstgeschehen legt. Ein sogenanntes „exaktes“, nur auf dem sinnlichen Sehen, bzw. Wahrnehmen beruhendes Vorgehen führt hier natürlich nicht zum Ziel, denn es muß eben seiner sinnlichen Gebundenheit wegen immer am Einzelnen, an der Einzelerscheinung haften, es kann immer nur unterscheiden, nicht verbinden.

Jedes Sehen schon besteht aus einzelnen Sehakten: wer sie zu Einem zu verbinden weiß, dem baut sich aus plastischen, graphischen, malerischen Einzelanblicken das Bild einer Erfahrung empirisch auf. Man stelle sich z. B. den Erfahrungsinhalt des Lesenden vor. Aus der Summe der verschiedensten Sehakte formt sich so oder so in uns ein mehr oder weniger plastisches Bild. Der Künstler nun sammelt gleichsam eine Reihe von optischen Begebenheiten, die sich auf diesen Lesenden beziehen, um sie dann zu einem Seheindruck zu vereinen, den er dann, gleichviel in welcher Kunstform, darstellt, d. h. wiedergibt. Wir kennen eine ganze Reihe von Kunstwerken, die lesende Menschen darstellen, und doch werden nur einzelne uns den Gehalt, den Inhalt des Begriffs, gleichsam der Idee „der Lesende“ oder „Lesen“ geben. Man vergleiche einmal das Bild eines böhmischen Primitiven des 14. Jahrhunderts, den lesenden Ambrosius, mit dem lesenden Apostel Albrecht Dürers. Gehen wir dem seelischen Vorgange nach, den wir von beiden Werken her erhalten, so spricht zunächst Dürer unmittelbar zu uns, wir antworten zustimmend, weil seine Sprache die bekannte Sprache unserer sinnlichen Augen ist. Der Ambrosius aber wirkt zunächst befremdend auf uns, wir sagen, er sei „primitiv“, wie wir das vielleicht auch bei einer Kinderzeichnung sagen, weil er nicht die Sprache unserer Augen spricht. Auf unsere klaren, sehr vernünftigen Augen macht Dürer nicht nur einen befriedigenden, sondern einen schönen Eindruck, wir spüren, daß er anders sehen kann als wir, besser, klarer, genauer, ja so stark, so gesteigert, daß wir bewundernd vor dieser Darstellung stehen.

Nun aber verschieben wir um ein weniges den Standpunkt und fragen nicht mehr nach dem „Wie“ der Darstellung, sondern nach dem „Was“, nach dem Gehalt der beiden Kunstwerke: wo ist die größere Wucht, das Thema zu behandeln? Bei unserem Beispiel also das versunkene Lesen! Gehen wir der Formensprache beider Kunstwerke nach, so werden wir finden, daß Dürer das Plastische, Zeichnerische und Malerische des Vorganges „Lesen“ mit Meisterhand kombiniert, daß das Ambrosius-Bild aber das rein Malerische des Ausdrucks erfaßt, daß es also von allem Mannigfaltigen und Besonderen, also von allem sinnlichen Eindruck absehen muß, um die Idee zum Ausdruck zu bringen, die Idee, die das Allgemeine und Einfache ist. Das Dürersche Sehen ist unserem rationalen, verstandesmäßigen, praktischen Sehen verwandt, wenn auch gesteigert, die Ausdruckskunst des Ambrosiusbildes aber kann, eben darum weil sie sich freihalten muß vom Wissen um das Mannigfaltige und Besondere, weil sie rein bleiben muß, um mit Goethe zu reden, sich nur eines Mittels bedienen, sie muß einseitig sein, damit das Erschaute (nicht das Gesehene) rein und intuitiv zur Darstellung kommen kann.

Solch künstlerisches Schauen haben wir in Europa nur im frühen Mittelalter gehabt, als die Seele noch die Einheit mit dem Geistigen, dem Göttlichen, nicht verloren hatte, als sie sehnsüchtig zu ihm aufstrebte, als der Verstand sich noch nicht mit seinem Wissen um das Mannigfaltige zwischen Seele und Gott geschoben hatte. Nach

JOSEF HEGENBARTH. AUS DER WALLENSTEIN-FOLGE. AKADEMIEAUSSTELLUNG, BERLIN

OLAF GULBRANSSON. STUDIENKOPF

Akademieausstellung, Berlin

dem Mittelalter begann der Kompromiß mit dem praktischen Sehen, er mußte zur Analyse führen, und so sehen wir die ganze Entwicklung bis heute sich in dieser Richtung bewegen, die im Impressionismus den Gipfel erklomm und das künstlerische Sehen zu einer nie erreichten Höhe führte. Das Schauen ging in der Kunst wie in der Wissenschaft dabei verloren, oder blieb nur versteckt in Einzelnem und Einzelnen. Ihm strebt der Expressionismus unserer Tage nach, dort, wo er sich rein von Zwecken niederer Art hält.

Setzen wir voraus, daß die Erkenntnis wirklich lebendig ist, daß alles künstlerische Sehen sich schließlich in immer größere Mannigfaltigkeit verlieren muß, so ist damit aber noch nicht gesagt, daß die anderen Wege auch bereits gefunden sind, wenn der neuzeitliche Expressionist sich automatisch der Formensprache anderer Völker und Zeiten bedient und ihre Formenprinzipien ergreift, die deren künstlerisches Schauen Gestalt werden ließ.

Der „Primitive", der nicht vom Wissen belastet, sondern schauend die Einheit mit dem All in seinem Busen fühlte, er verfügte über die Fähigkeit eines gleichsam vorrationalen Formerfassens in dem gleichen Maße, wie die vorwissenschaftliche Weltanschauung, z. B. eines Plato, Wahrheiten erschauen konnte, die nicht unwahr geworden sind, weil wir uns durch die Wissenschaft ihr Bild in tausend Teile zerlegen ließen. Diese Unmittelbarkeit der Anschauung ist uns verloren, seitdem wir Menschen mit Bewußtsein und Verstand das versuchen wollten, was gläubiges Schauen aus sich heraus schuf. In der Kunstgeschichte wird ein solches Beginnen

WILLY JAECKEL. AKTZEICHNUNG

Akademieausstellung, Berlin

Renaissance benannt, aber wirkliche Wiedergeburt des unmittelbaren Schauens, sei es nun des indischen, des hellenischen oder des gotischen Schauens, brachte in Wahrheit erst wieder Goethe, wenn auch seiner Zeit gemäß nicht für die bildende Kunst, sondern für das Naturerforschen, das Dichten, die Weisheit des Menschen. Die Renaissance aber brachte nicht, wie sie wohl vermeinte, die Wiedergeburt des Schauens der Hellenen, sondern sie brachte, eben weil sie mit Bewußtsein und Verstand vorging, die eigentliche Geburt des künstlerischen Sehens, jenes gesteigerten praktischen Sehens, das ihre urgewaltigen Werke zeugte, die wir nicht missen wollen als die eine Seite unseres Lebens.

Es ist dem ganzen Charakter der Gegensätzlichkeit zwischen Sehen und Schauen eigen, daß aus dem Einen nicht in das Andere gelangt werden kann, solange nicht die Idee Führerin ist. Sehnsucht allein gebiert noch nicht Kunst. In der indischen, in der griechischen und in der gotischen Kunst, die sich so gleichsam im Querschnitt die Hände reichen, die Gipfelpunkte gestalteten Schauens, des Einfachen, der Idee sind, mußten bei aller Gleichartigkeit der Sphäre, aus der heraus sie geboren wurden, die Wege doch jeweils verschieden sein. Ein Nachgehen dieser Wege oder die Anwendung gleicher Mittel der Formgebung kann also nicht zum gestalteten Schauen führen, sondern gerade von ihm fort zum äußerlichen Darstellen des praktisch Gesehenen. Weil diese goethische Naivität den Heutigen fehlt, weil sie bewußt, nicht allein getrieben von Ehrfurcht, Demut und Frömmigkeit, an das Unbegreifliche rühren wollen, das Unbegreifliche betasten wollen, darum gerade entzieht sich dieses Unbegreifliche in erhabener Keuschheit immer wieder ihren Händen und sie halten nichts als die Schale. Diese Betrachtungsweise der Kunst, die von ihrem Gehalte ausgeht, eröffnet ganz andere Perspektiven, als es die bisherige historisierende Kunstgeschichte tun konnte, anstatt der Längsschnitte legen wir, wie gesagt, Querschnitte durch das Kunstschaffen aller Zeiten und erhalten so Gipfelpunkte, die sich in einer höheren Sphäre schwesterlich grüßen, als es die allgemein übliche Kunstgeschichte darlegt. Diese Betrachtungsweise, die erstmalig durch den Bonner Kunstgelehrten Worringer versucht und ausgeführt wurde, wirft auch auf die empirische Kunstforschung neue hellende Lichter: So z. B., daß die gemeinhin mit der hellenischen in einem Atem genannte römische Kunst, so gesehen, zehnmal weiter von dieser entfernt ist als die Gotik, denn — und das ist das Entscheidende — hier wird die Frage nach dem Lebensgefühl, nach der Lebensanschauung gestellt. Dem Römer steht die Welt still, sie ist ihm nutzbare Materie, abgeschlossen, fest, mannigfaltig, dem Griechen ist sie ewiges Werden, ewiges Leben, ewiges Schweben, wie dem Inder, wie der Gotik. Man darf an dieser Stelle vielleicht empfehlen, statt des evolutionistisch deutbaren Wortes „Werden", das Worringer anwendet, und das leicht unter dem mechanistischen Begriff der Ursache und Wirkung verstanden werden kann, Goethes Idee des ewigen Sichwandelns zu setzen. Die „Exaktheit" der griechischen Kunst ist keine Exaktheit des praktischen Sehens, sondern der sinnlichen Phantasie, die im Einklang mit dem All schafft. Das ist dem Verstande kaum deutbar, nicht erklärbar, es ist nur erahnbar und darum niemals lernbar, es ist geboren aus einem Spannungszustande des Lebens selbst, aus einem erwachenden Weltgefühl, das durch die Hand des Künstlers schafft, das überströmt in schöpferischer Tat, das überquillt in einer Frömmigkeit vor dem Leben. Solches Jasagen aber kann nur dann fruchtbar und damit wahr werden, wenn wir in Demut wollen, in Ehrfurcht staunen, kindlichen Herzens glauben, wenn wir auf die Wünschelrute unseres Gewissens mehr zu achten lernen, als auf den prahlenden Ruf unseres knechtenden Knechtes: Verstand.

Dr. W. A. Krannhals

KARL HOFER. GIONA, TESSIN

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

KARL HOFER. SELBSTBILDNIS. 1926

KARL HOFER

Es gibt viele Maler, die sich mit der Gegenwart auseinanderzusetzen suchen. Sie malen soziales Elend, revolutionäre Anklagen, amerikanistische Entgeistigung, Kakaphonie des künstlichen Lichts, die Nachtseiten des Daseins mit Morphium, Irrenhäusern und Freudenhäusern oder die Entartung einer ins Verzerrte wachsenden Physiologie.
Es gibt Maler, die scheinbar unberührt von all dem Chaos den ewigen Dingen nachhängen. Sie könnten auf Inseln leben. Die Nöte Europas scheinen sie nichts anzugehen, sie malen ihre Sehnsucht in der heiteren Freiheit einer paradiesischen menschlichen Gestalt, in dem kostbaren Hauch der Epidermis von Früchten und Blumen oder in den geheimnisvollen Konstruktionen der ewigen Landschaften.
Zu beiden gehört Karl Hofer nicht. Er ist eminent gegenwärtig und zeitlos zugleich. Für Karl Hofer ist das Erleben der Gegenwart zum Formprinzip geworden, das er an den zeitlosen Dingen mißt. Wo wird es dem Beschauer so deutlich klar wie hier, daß diese Menschen, Blumen und toten Dinge in keiner anderen Zeit als in der unseren gemalt sein könnten!
Das Hofersche Werk ist ein rastloses Suchen nach den Formprinzipien, die den bildmäßigen

Die Genehmigung zur Reproduktion der in diesem Aufsatze gezeigten Bilder verdanken wir dem freundlichen Entgegenkommen der Galerie Flechtheim, Berlin-Düsseldorf.

KARL HOFER. GEWITTER. 1926

KARL HOFER. BLUMENWERFENDE MÄDCHEN

KARL HOFER. PAAR AM FENSTER. 1925

Niederschlag des geistigen Zeitgesichts darstellen. Dieses Suchen ist kein Tasten und Experimentieren, wie bei manchem anderen Maler von Rang. Bei Hofer läuft dies nach geheimen organischen Gesetzen ab. Er erlebt die künstlerische Entwicklung einer ganzen Epoche in der knappen Zeitspanne seines eigenen Schaffens.

Er baut eine fließende Welt in gedämpften Farben auf und läßt sie untergehen. Er versucht das Reich der Farbe, das in zartesten Tönen ihm schon zu gehören schien, neu zu erobern. In lautesten Fahnen, Gelb, Rot und Grün kommen die Lokaltöne selbst zur Sprache. Aber auch diese plakatbunte Welt verschwindet wieder. Und der Maler wendet sich mit Ernst und Besessenheit strengsten formalen Konstruktionen zu. Dabei mag viel Entsagung nötig gewesen sein. Denn was muß es für einen Maler wie Hofer, dessen Sinn für visuelle Schönheit auch aus dem strengsten entlegensten Werk spricht, bedeuten, plötzlich auf den Reiz der kostbaren Farbe zu verzichten. Aber wie Hofer als Zeichner zu einer eckigen und herben Strenge kommt,

KARL HOFER. GROTTO RONCSCIT. 1926

die keine weiche Linie zu gestatten scheint, so wird seine Farbe nun bräunlich und spröde, und alle Heiterkeit macht einem asketischen Ernst Platz.

An dieser Stelle setzten Kritik und Publikum ein. Man bedauerte diesen ernsten, konstruktivistischen Zug. Man sah darin ein Zurücktreten des Künstlers aus dem Reich der Erscheinung, einen abstrahierenden und mathematischen Willen, nichts ahnend, daß hier nur ein Übergang sprach, und daß etwas Neues, Elementares in der Stille wuchs.

Auf alle diese Einwände äußerte Hofer einmal, daß man beim Bau einer Kathedrale erst die Architektur schaffen müsse, bevor man mit dem Zierat und den bunten Glasfenstern beginnen könne. — Denn schon jetzt wird offenbar, daß das Werk dieses Malers nach einem groß angelegten Plan geschaffen wird. Es handelt sich nicht um Schöpfungen nach einem augenblicklichen Gefühlsimpuls, sondern hier ist ein Wille am Werke, der, wie der radikalste Vertreter abstrakter Malerei, die Unmöglichkeit erkannte, einfach „weiterzumalen", darüber hinaus doch die Notwendigkeit fühlte, von Grund aus die Welt der Farbe und Form neu aufzubauen.

So bedeutete jedes neue Bild einen kämpferischen Schritt zur Eroberung neuer Bezirke. In die völlige Windstille hinein, in das spröde Dunkel der Farbe, in die geraden Gestänge der Gerüste klang plötzlich eine sanfte Kurve oder ein zarter Farbton wie eine neue, frühlingshafte Melodie. Der Fluß einer schönen Linie aber oder ein bunter Fleck dröhnte nach all dieser Beschränkung wie ein Posaunenstoß. Noch ist die Malerei Hofers mit diesen Mitteln unendlich sparsam und wählerisch. Aber schon ist der Augenblick gekommen, wo man ein deutliches Musizieren vernimmt. Gerade die letzten Bilder sind streng und klar gebaut, während

bereits eine neue Farbskala in ungewöhnlicher Reinheit aus ihnen leuchtet. Da liegt eine nackte Frau vor einem gelben Badeteppich, von dem sich ein zartviolettes Kissen abhebt. Oder und vor allem sind es die italienischen Landschaften, die in den letzten beiden Jahren entstanden. Diese Bilder aus dem Tessin zeigen nicht jene getürmten Kuben, die das konstruktivistische Wollen der Gegenwart nun schon allzu häufig verkünden. Man sieht Häuser und Kirchtürme mit flachen Giebeldächern, die sich im hellen Schlaglicht einer Mittagssonne scharf beschattet von den dunklen Kulissen des Gebirges abheben, oder Dörfer oder Etagenhäuser mit spärlichem Grün, aber in einer neuen Leuchtkraft der Farben, die streng und von unendlicher Klarheit ist. Es ist in Deutschland nicht häufig, daß ein Maler von Bedeutung, der nicht Intellektualist, sondern vor allem Künstler ist, bewußt nach einem solchen groß angelegten Plan arbeitet. Das Werk gibt ihm recht, und man müßte Außergewöhnliches von einem solch überlegenen Schaffen erwarten.

Durch all diese Bilder geht ein frühlingshafter Zug, wie wir ihn auf gewissen Bildern des Quattrocento wiederfinden. Es ist eine knospenhafte Zartheit etwa in der Berührung zweier Liebenden, die zugleich herb und fast bäuerlich ist, so daß man an keinen anderen als den Umbrier Signorelli denken muß. So sind etwa die drei sich umarmenden Frauen der „Auferweckung der Toten“ im Dom von Orvieto in ihrer gestrafften Konturierung, in der Gradlinigkeit ihrer Überschneidungen, in der Zurückhaltung ihrer zarten Umarmung, in ihrem bräunlichen Farbton aus einem verwandten Stilwillen geschaffen worden.

Hofer ist Süddeutscher. Wüßte man dies nicht, so wäre man versucht, bei oberflächlicher Betrachtung, in solch betonter straffer Disziplinierung fast etwas Preußisches zu sehen. Aber ein tieferes Erfassen dieser Kunst mit ihrem Erbe an alter malerischer Kultur verweist sie nach Süddeutschland und zeigt, daß ihre Wurzeln auch jenseits des Rheins liegen. Ein solcher Wille zur Klarheit, eine solche Eindämmung der Gefühlswerte, eine solche Stereometrie der Bildaufteilung ist sonst nur in Frankreich zu finden. Sie geht gradlinig auf den zurück, der als erster nach einer Formverfestigung wieder strebte: Cézanne. Und die Wiederkehr jenes Harlekin des „Mardi Gras“ ist mehr als eine rein stoffliche Übernahme.

Bewußt schreitet Hofer auf diesem Wege weiter. Die Parallelen zu dem Alters- und Generationsgenossen André Derain bei Ausschaltung jeder gegenseitigen Beeinflussung werden auch dem stumpfesten Blick offenbar. Aber während der Franzose ohne stärkeres Bemühen sein persönliches Empfinden zurückdrängt und eine sachliche, fast unbeteiligte Wiedergabe zu malen versucht, so spürt man bei Hofer einen hochgespannten Willen, der das Gefühlsmäßige unerbittlich zurückhält, bis es sich, hervorbrechend aus dem Reichtum einer starken Persönlichkeit, heimlich und fast unbewußt wieder ins Bild schleicht. Und das ist des Malers deutsches Gesicht.

Bruno E. Werner

DIE VERLEBENDIGUNG DER MUSEEN

Als Ludwig I. von Bayern seine persönlichste und charakteristischste Kunstsammlung, die Glyptothek, erbauen ließ, verlangte er, wie Klenze in seinem Bericht über das Bauprogramm mitteilt, neben den eigentlichen Sammlungsräumen, die des Königs Antiken aufnehmen sollten, Festsäle, welche bei innerer Beleuchtung des Gebäudes zur Versammlung der Gesellschaft dienen sollten, während dessen die eigentlichen Antikensäle noch dunkel sind. Ludwig dachte nach dem auch von Goethe in seiner „Italienischen Reise“ mitgeteilten römischen Vorbild seine Antikensammlung durch Fackelbeleuchtung zu verlebendigen, und in der Tat erfolgte u. a. im Jahre 1828 eine solche Beleuchtung, über deren „zauberische Wirkung“ Schorn in seinem Kunstblatt berichtet.

Es sei gerne zugegeben, daß es zunächst eine

KARL HOFER. BILDNIS FRAU DR. R. 1924

KARL HOFER. MÄDCHEN MIT KOPFTUCH. 1924

romantische Marotte war, die solche Beleuchtungen veranlaßte. Aber man darf nicht außer acht lassen, daß auch die Kunst und die Kunstbetrachtung daraus Gewinn zogen. Es war doch eine ganz andere — buchstäbliche — Ins-Licht-Rückung eines Kunstwerks, als es das Tageslicht, zumal das nordische Tageslicht, vermag, selbst wenn es nicht „trüb durch gemalte Scheiben bricht". Wie öde, wie unlebendig sind heute unsere Plastiksammlungen, wenn man sie nicht auf das einzelne Kunstwerk hin, sondern als Gesamtheit, als Sammlungskomplex, als Rahmen der Einzelobjekte betrachtet! Natürlich wird niemand mehr der Fackelbeleuchtung einer Sammlung das Wort reden; so „romantisch" sind wir nicht mehr, obwohl wir uns sagen müssen, daß die Rokoko-Italiener der sozialen Oberschicht ungemein kultivierte Menschen waren, die wohl wußten, was sie da unternahmen. Und obwohl wir uns auch dies sagen müssen,

KARL HOFER. MUZZANO. 1925

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

KARL HOFER. TULLIO. 1925

daß die Mehrzahl der hohen gemalten Meisterwerke, die heute unsere Galerien schmücken, für Kirchen, Säle, Festräume, Bürgerstuben bestimmt waren, wo sie nach Meinung ihrer Meister nicht nur bei Tageslicht, sondern auch bei Kerzenbeleuchtung, also im Dämmerlicht oder Flackerschein, sollten betrachtet werden können, ohne dabei etwas von ihrer Wirkung einzubüßen.

Denken wir heute an die so dringend notwendige „Verlebendigung“ unserer Museen und Kunstsammlungen, so ist es ganz gut, wenn man sich durch solche historische Reminiszenzen zum Bewußtsein bringt, daß es auch frühere Generationen bei der magazinmäßigen Aufstapelung von Kunstwerken nicht bewenden ließen. Wir müssen heute, soweit es sich um Einbeziehung von Plastik in ein Museum handelt, immer im Auge behalten, wie wertvoll es ist, Luft und Licht an der Verlebendigung einer Statue, einer Büste, eines Torso mitarbeiten zu lassen. Maillol trägt jedes Bildwerk, das er einem Besucher zeigt, ins Freie, erst da erhält es, nach seiner Meinung, das richtige Leben. Ein modernes Museum darf auf die Einbeziehung von Freilichträumen nicht verzichten; in diesen muß alte und neue Plastik

nebeneinanderstehen, aber dort muß auch der Raum geschaffen werden, um der modernen Kunst die Möglichkeit zu geben, sich in Fresken auszuleben, eine Erscheinungsform der bildenden Kunst, die bisher in Museen so gut wie unbekannt blieb. Alte und neue Plastik nebeneinander — auch dies ist entscheidend! Denn durch Vergleiche, die über Zeiten und Zonen hinwegreichen, wird eine Sammlung erst recht lebendig. Jeder Kunstfreund hat es erlebt, daß ein neuer Galeriedirektor seine Sammlung umhing, Stücke aus den Depots oder Filialgalerien hereinholte oder dahin versetzte, und daß über diesen Maßnahmen nicht nur das Museum als Ganzes ein anderes Gesicht bekam, sondern auch die einzelnen Stücke ein neues Leben zu leben begannen. Besonders auf Tschudis Neuordnung der Alten Pinakothek in München darf man hinweisen, noch mehr vielleicht auf Bodes wiederholte Neuorganisation der Berliner Kunstschätze. Dies muß ein Fingerzeig sein. Immer wieder müssen neue Zusammenhänge aufgedeckt werden, und dies nicht etwa nur bei Skulpturen und Gemälden, indem man altägyptische Götterfiguren neben Plastiken der Expressionisten stellt oder ein Bild aus Leibls Blütezeit neben einen Holbein hängt, sondern dieses Verfahren muß auch für das Kunstgewerbemuseum bedeutsam und vorbildlich werden. Da und dort hat man ja Ähnliches schon versucht, z. B. tat dies Pazaurek in Stuttgart, und die Angliederung der mit zeitgenössischen Arbeiten bestellten Abteilung für Gewerbekunst an das Bayerische Nationalmuseum in München ist gleichfalls ein Schritt auf diesem Wege. Der Gedanke, in der Kunst wie im Kunstgewerbe große Entwicklungskomplexe im Zusammenhang zu zeigen, muß aber noch viel stärker ins Bewußtsein der Museumsleiter eindringen und muß auch den Erbauern von Museen zu einer selbstverständlichen Erkenntnis werden. Er trägt am stärksten zur Verlebendigung bei, zu jener Verlebendigung, deren unsere Kunstsammlungen und Kunstgewerbemuseen dringend bedürfen, wenn sie in dem harten „Konkurrenzkampf", der ihnen heute von rein technischen Sammlungen, Ausstellungen und Unternehmungen her erwächst und der für die Kulturentwicklung unseres Volkes bedenklich werden könnte, im alten Glanz bestehen wollen. Georg Jacob Wolf

KARL HOFER. SCHÄDELSTÄTTE. 1924

K. HOFER
BREGAN-
ZONA. 1925

JAN ŠTURSA. ERDENGUT

JAN ŠTURSA

Zu seinem Gedächtnis

Mit ihm ist unstreitig der bedeutendste Künstler der tschechoslowakischen Republik dahingegangen. In der kurzen Zeitspanne von 45 Jahren ist ihm ungeheuer viel gelungen, ohne daß er sich jemals der Verwendung jener Mittel schuldig gemacht hätte, die durch geistigen Verrat die Gunst der Massen schnell zu verschaffen pflegen. Er hat in der fast fanatisch strengen Schule Myslbeks, der seinen Schülern kein Zäckchen irgendeines Akanthusblattes je schenkte, einen Grad des handwerklichen Könnens und Wissens erreicht, der in der nachimpressionistischen Epoche, in die Šturšas Jugendzeit fiel, eben nur bei dem klassizistisch erstarrten, künstlerisch reaktionären Kleinmeister der damaligen Provinzstadt Prag zu erlernen war. Wenige hielten diesen erbarmungslosen Drill aus und die meisten verließen ihn früher als ihnen bekömmlich war, begreiflicherweise angezogen von den Trägern lebendigeren, lebensfrischeren Gefühls, von den Gestaltern der Zukunft. Wie wundersam und doch wieder wie selbstverständlich, daß unter allen gerade der bis ans Ende ausharrte, dessen Temperament am gewaltigsten loderte, dem diese Zucht unter allen die größte Selbstverleugnung und härteste Askese auferlegte: Jan Šturša! Wunderbares Zusammenwirken der Gelegenheitsgöttin Tyche und der Psyche, der unbewußt-bewußt wollenden Seele. Im Ausharren bei dem viel wissenden, grundernsten, aber reichlich trockenen Myslbek bis zur Reife bildnerischer Meisterschaft liegt die eigentliche künstlerische Großtat des Feuergeistes Šturša eingeschlossen; darin unterscheidet er, das Genie, sich vom Dilettanten und vom Talent, in dieser Verbissenheit notwendiger Selbstverleugnung ohne Konzession, bis ans Ende; darin ist das ganze Geheimnis seiner späteren, ganz gegensätzlichen und erstaunlichen Entwicklung über Rodin, Bourdelle und Maillol hinaus zu seiner persönlichen Eigenart eingeschlossen. Paris bedeutete lediglich die Befreiung, die Inthronisierung der eigenen, unbändigen Persönlichkeit, die sich bisher in so unerhörter Strenge bändigte. Etwa seit der Evagestalt aus dem Jahre 1908 ist Šturša künstlerisch großjährig, von nun an ist er er selber. Schule, sei es nun die Myslbeks, oder die so anders geartete von Paris, gleichviel, Schule ist für ihn von nun an Vergangenheit. Grundton seines Temperamentes ist eine unerhörte Heftigkeit sinnlichen Erlebens, eine Heftigkeit, die andererseits einen ebenso ungewöhnlichen Grad von Dauer und Beständigkeit einschließt. Ein glühender und trunkener Eros ist am Werke, der beherrscht ist von dem dionysischen Rausch, von heißer Liebe zur Stofflichkeit, zur Materie, zum Fleisch. Die bildnerische Form dieses sinnlichen Erlebens aber besteht wieder in der motorischen Vehemenz der Bewegung. Materie allein befriedigt diese prometheische Schaffensleidenschaft nicht, sondern sie geht ein in sie, um sie zu einer im realen Raume gar nicht faßbaren Bewegtheit aufzupeitschen und auf der Höhenwoge derselben dauernd festzuhalten. In der Fülle der Werke können wir drei Richtungen erkennen, einen dreifachen Zusammenhang, nach dem sich innerlich verwandt die Einzelfiguren gruppieren. Eine Reihe: Eva, Toilette, Frühling, Sulamith, Morgen, Weib mit Delfine, Ruhende Tänzerin, Messalina, Himmelsgabe, Erdengut ist gekennzeichnet durch fleischvolle, üppig gepolsterte Frauenakte, mit machtvoll redenden Hüften, ausladenden Rundlichkeiten barocken Schwunges, Beinen und Schenkeln von massigem Akzent, zum Entsetzen der Modedame, zum Hohn gegen ihr knabenhaft zerbrechliches Schönheitsideal. Doch die schwergewichtige Massigkeit dieser Stoffülle wird siegreich übertönt vom schmetternden Gesang allgewaltiger Bewegung. Schreiten, Stehen, Tanzen, Laufen, Hocken geschieht mit so unendlicher Grazie, daß die Dimension sich in ihr, wie Papier in der Flamme, aufzehrt. Mit einem Sprung über den Abgrund setzt Šturšas tiefbarocke Rubensnatur aus dem Extrem der Materialität hinüber in das der Geistigkeit. Der weibliche Körper, den sein Lied ewig unerschöpflich und werbend umsummt, ist von einer Mannigfaltigkeit, einer Differenziertheit, die nur ihm eignet: die ewigselbe Materie des weiblichen Inkarnates ist jedesmal neugeboren, jedesmal verschieden und spricht jedesmal eine andere Sprache, jedesmal eine, die getragen ist von dem brausenden

JAN ŠTURSA. BÜSTE EDUARD VOJAN

Pathos des Naturereignisses, seiner überzeugenden Schlichtheit, von der unbegreiflichen Süßigkeit des Lebens selber. Jedesmal hat die Elastizität, die Fülle, die Weichheit oder die Muskelschnellkraft eine andere Abstufung. Je nach Alter, Stand, Charakter, Moral, Beruf, Glück, Leid, je nach den tausendfältigen Lebensumständen, die ohne Beiwerk, ohne Zeichen, aus dem bloßen, aber vollerfaßten bildnerischen Habitus beredt aus den Gestalten hervortönen. Die zweite Reihe: die Bildnisse von Dichtern, Künstlern und Gelehrten mit dem Standbild des Präsidenten T. G. Masaryk an der Spitze. Deshalb an der Spitze, weil dieses Werk Tendenzen, Kräfte, Symbolik der ganzen Reihe in Reinkultur enthält. Wie in der Reihe der oben beschriebenen Figuren die durch breiteste Bewegung beschwingte Körpermaterie ihr erdennahes Lied in tiefem Schöpfertraum dahinrauschte und summte, so ist hier die Fleischmaterie ausgeschaltet, beseitigt; die reine Bewegung ist stabilisiert, der Gestus zum dauern-

JAN ŠTURSA. LAUTENSPIELER

JAN ŠTURSA. BÜSTE DER MESSALINA

den Habitus geworden und in die alleinherrschende Knochenform hineingetragen. Von ergreifender Reinheit und Strenge ist dies in der Haltung, in der Kopfform, in den Händen und in dem ganz eigenartig persönlichen Equilibre der Präsidentengestalt zum Ausdruck gebracht. Ihr fehlt alles Fleischliche, Fettliche, Hautliche, mit einem Wort alles Weichliche, alles eminent Veränderliche und Vergängliche der Menschengestalt. Alles ist dauernd, in hartem Knochen gebildete Form, Pathos in Ruhe, gestillter Wille! Und doch alles von sanfter Gültigkeit, ohne das geringste Element abstrakter Unzugänglichkeit. Scheinbar naturalistisch, scheinbar bloß liebenswürdig, in der Maske mondainer Geselligkeit steht der mit leicht pädagogischem Einschlag plaudernde Professor vor uns, und doch wird es jedem, dem Fremdesten, dem Uneingeweihtesten elementar klar, daß von ganz anderen Dingen die Rede ist, vom Symbol gewordenen Willen einer Nation.

Die Büste Eduard Vojans, schon aus den letzten Jahren Šturssas, aus 1920, und der gehaltvolle Frauenkopf zur Himmelsgabe, dessen Konzeption sich bis ins Jahr 1918 zurückverfolgen läßt, gehören hierher. Die letzte Schaffensperiode sei hier illustriert durch die Skizze des schon vom Tode Gezeichneten, durch den Entwurf des Denkmals für Žižka, den Hussitenfeldherrn. Ganz streng und doch mit dem Radikalismus der Schöpferleidenschaft ist die Endsumme des bisherigen Entwicklungsganges gezogen: die geschaffene Form mit ihrer Idee so irdisch und lokalgebunden wie denkbar hinzustellen und sie doch gemeingültig,

217

JAN ŠTURSA
ENTWURF ZU
EINEM DENKMAL DES HUSSITENFÜHRERS ŽIŽKA

schlechtweg absolut zu gestalten, Symbol zu prägen. Die zwei Triebkräfte großer menschlicher Begebenheit, Held und Masse, suchen und finden in dem Entwurf für ihren monumental großepischen, heroischen Inhalt plastischen Ausdruck. Alle Formen sind nur Worte einer Sprache, nur Mittel zum Zweck; Sinn und Ziel des Ausdruckes ist der Kampf und der Ausgleich forttreibender und hemmender Bewegungskomplexe. Die Heldenidee wirklich demokratisch zu fassen, ist diesem Bildwerk vorbehalten geblieben. Selbst Ferdinand Hodler, der eigentlich demokratische Monumentalkünstler der Neuzeit, hat eine aristokratische Konzeption der Heldengestalt. Sowohl sein Tell, wie der Reformationsredner des Hannoveraner Freskos, sind einsame Auslesegestalten, die schon im Gegensatz zu jener Masse stehen, die sie antreiben und anfeuern. Štursas Žižka ist selber Masse. Eingekeilt in das Reihenpaar der schilderhebenden Kämpfer ist die gebildete und gestaltete Masse ganz zusammenhängend, ganz homogen. Der auf seinem Rosse ragende Führer und das Roß selber sind nur Spitzen eines Sturmbockes, der sich hineinbohrt in einen unsichtbaren Widerstand. Der Führer ist ebenso Bestandteil dieser Masse, wie die erhobenen Schilde in ihrer erhabenen Parallelität. Ja, der erschütterndste Akzent dieses Werkes besteht eben in der unentschiedenen Spannung und Gegenspannung, die die Frage in Schwebe hält, ob der Führer durch das festgestemmte Pferd hier nicht schon zur hemmenden Gewalt geworden, die die fortstürmenden Massen der Elementarkraft zum Stehen bringen will. Jeder Führer, der sich voll auswirkt, erlebt diesen tragischen Augenblick, in dem er die so schwer in die Bewegung gebrachte träge Masse anhalten will, die in der Bewegung ebenso dem Trägheitsgesetz unterlegen ist wie in der Ruhe. Sie ist nicht leichter zum Stehen zu bringen als zum Gehen. Das Bisher-und-nicht-weiter ist der große tragische Augenblick des Volksführers, an dem die meisten scheitern. Štursas Werk enthält das Ringen dieses Moments auf dem Gipfelpunkt, und die Unentschiedenheit ist hier tiefste künstlerische Weisheit der Gestaltung, denn mit dem bangen Gefühl der unbegrenzten Möglichkeit im kommenden Geschehen entläßt uns das Werk. Hier und jetzt vollendet sich das Schicksal von Millionen und der Weg eines Großen. Wer kann sagen, wo der Treibende und wo der Getriebene?

Dr. Richard Messer

DÜRER UND DELACROIX

Dürer

Ein gut Bild kann außerhalb Fleiß und Mühe nit gemacht werden. Und ich halts darfür, je genäuer und geleicher ein Bild den Menschen ähnlich gemacht würdet, je besser dasselb Werk sei. Aber Etlich sind einer andern Meinung, reden darvon, wie die Menschen sollten sein. Solches will ich mit ihnen nit kriegen (streiten). Ich halt aber in Solchem die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrsal. Einmal hat der Schopfer die Menschen gemacht, wie sie müssen sein, und ich halt, daß die recht Wolgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei. Welcher das Recht herausziehen kann, dem will ich mehr folgen dann dem, der ein neu erdichtte Mass, der die Menschen kein Theil gehabt haben, machen will.

Delacroix

In der Malerei und besonders im Porträt spricht der Geist zum Geiste, nicht das Wissen zum Wissen. Diese Bemerkung spricht das Urteil über die Pedanterie des Handwerkes. Ich habe mir hundertmal gesagt, daß die Malerei, d. h. die materielle Malerei, nur der Vorwand ist, nur die Brücke zwischen dem Geist des Malers und dem des Beschauers. Die Kunst besteht nicht in der kalten Nichtigkeit; das Wichtige ist, daß man etwas zum Ausdruck bringt. Die sogenannte Gewissenhaftigkeit der meisten Maler ist nichts als die Kunst, zu langweilen. Diese Leute würden womöglich die Rückseite ihrer Bilder mit derselben Sorgfalt bearbeiten. Es wäre interessant, alles Falsche aufzuzählen, aus dem sich das Wahre zusammensetzen kann.

JAN ŠTURSA. FRAUENKOPF

EDGAR DEGAS. HARLEKIN UND KOLOMBINE
Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

FRANZÖSISCHE MALEREI IN BERLIN

Es ist ein Ereignis, zur Zeit in Berlin gleichzeitig zwei Ausstellungen französischer Malerei des 19. Jahrhunderts zu sehen, von denen jede einzelne eine Veranstaltung darstellt, wie man sie in Paris nicht so leicht finden wird.
Den Galerien Thannhauser (München-Luzern) verdanken wir die eine Ausstellung im Künstlerhaus, der Galerie Hugo Perls die andere.
Die Thannhausersche Ausstellung ist umfangreicher, doch steht ihr Perls an Qualität nicht nach. Beide Ausstellungen ergänzen sich vorzüglich. Wenn es auch nicht gelungen ist, die bedeutendsten Werke jedes Malers vorzuführen, so bieten diese Ausstellungen einen bemerkenswerten Überblick über eine der wichtigsten künstlerischen Epochen.
Bei dieser Überschau über die Malerei des Franzosen wird wiederum klar, wie sich die französische Kunst in einem ungewöhnlichen organischen Gleichmaß entwickelt hat. Der ruhige Strom der Entfaltung wird durch die Art des Temperamentes nur leicht variiert und die scheinbare Verästelung der Nebenflüsse kehrt binnen kurzem in das gemeinsame Bett zurück. In Deutschland hingegen ist die Verästelung tausendfältig und stets von neuem zeigt sich die Wahrheit des alten Satzes, daß jeder deutsche Künstler glaubt, von sich aus die Welt neu entdecken zu müssen.
Aus dem Geiste des Watteau, einem rauchzarten Spätbarock, das an der Wende steht, sich in die spielerische Arabeske des Rokoko zu verflüch-

THOMAS COUTURE. DER FALKNER

Ausstellung der Galerien Thannhauser, München-Luzern, im Berliner Künstlerhaus

GUSTAVE COURBET. BADENDE

Ausstellung Hugo Perls, Kunstsalon, Berlin

VINCENT VAN GOGH. ERNTE

Ausstellung der Galerien Thannhauser, München-Luzern, im Berliner Künstlerhaus

EDOUARD MANET. VOR DEM SPIEGEL

Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

tigen, ist das Werk des ein Jahrhundert jüngeren Corot geboren. Corot gehört zu den modernsten Malern, die man im Louvre noch zu sehen bekommt. Von Couture sieht man einen Falkner, der beweist, welche großen malerischen Qualitäten dieser Künstler besaß, bevor er dem „Erzählenden" und „Süßen" allzu großen Raum ließ. Man sieht Courbet, von dem Perls acht Gemälde vorführen kann, Delacroix, Daumier, darunter die beiden Schachspieler mit ihrer dämmernden Tiefenkraft. Thannhauser zeigt von Géricault das Porträt eines Negers.

Die Impressionisten, von denen wir mit Erstaunen zuweilen feststellen, daß sie, — während sie noch in unsere Tage hineinreichen, — bereits große Historie geworden sind, marschieren mit ihren wichtigsten Vertretern auf.

Von Manet erkennt man die „Alabama" und den „Hafen von Bordeaux" wieder. Man findet Sisley, Monet. Bei dem letzteren spürt man deutlich, wie seine Kunst die Grenze zum „Salon" streift und wie er hinter den anderen an Bedeutung zurücktritt.

Von Pissarro zeigt Perls ein paar Meisterwerke von Pariser Straßenszenen, flimmernd in ungewissem Dunst, Thannhauser besitzt das schöne, große Gemälde „Pontoise", das schon eine Brücke zu Cézannes provenzalischen Land-

EDOUARD MANET. ALABAMA

Ausstellung der Galerien Thannhauser, München-Luzern, im Berliner Künstlerhaus

JULES PASCIN. KINDER

Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

schaften schlägt. 20 Cézannes, eine erstaunliche Anzahl haben die beiden Veranstaltungen zusammen. Darunter „Die Eselsdiebe", die deutlich die Tradition Delacroix, Daumier beweisen. Besonders gut kommt die Malerei van Goghs zum Wort. Thannhauser führt zehn Gemälde vor, darunter die herrliche „Zypresse", den „Bahnübergang", die „Arlesierin", Perls zeigt fünf Gemälde unter denen der „Zuave" lodernd in seinen starken gelb und roten Lokalfarben bekannt und unvergeßlich ist. Dieser Künstler steht einsam wie ein „Findlingsblock" in jener kultivierten, malerischen Welt.

Von Gauguin eine Reihe Gemälde von Tahiti, darunter eine Mutter mit zwei Kindern und ein sehr schönes Stilleben, flächig gemalt, wo grüne Blumen auf rotem Tisch vor gelber Wand stehen. Von Henri Rousseau „Die Artilleristen", Odilon Redon ist mit einem chinesisch anmutenden, zarten Blumenstilleben vertreten.

Renoir tritt bei Thannhauser mit über 20, bei Perls mit 16 Bildern hervor; ausgezeichnet das Blumenstilleben von 1869; von Degas das ungewöhnlich graziöse Bild „Harlekin und Kolombine".

Von den Jüngeren sieht man Matisse, Braque mit einigen abstrakten Stilleben, Pascin mit dem schönen, zarten Bild „Kinder" und Picasso. Der letztere, „Das Leben", übertrifft fast den bekannten, jüngst auf der Dresdner Internationalen gezeigten Pferdeführer mit seiner strengen, kühlen Klarheit und seinem Hauch von Klassizität.

Bruno E. Werner

EMIL NOLDE. KNECHT. HOLZSCHNITT

EMIL NOLDE ALS GRAPHIKER

AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT, MÜNCHEN

Ein erster orientierender Blick auf die Kunst Emil Noldes, voran auf seine technisch verschiedenseitige Graphik, kann zu zwei Feststellungen führen, einmal, daß er vielleicht am meisten in der neuen Kunst ein Wesen primitiver Formung gefunden hat; sodann daß er in einer Kunstanschauung lebt, in der ein Sinn des Lichtes, eine charakteristische Bannung und Schaffung der Formen aus dem Lichte oder des Lichtes aus den wie zerbrochen wirkenden und doch wieder massierten Formen eine starke und wesentliche Bedeutung hat.

Jene erste Eigenart der primitiven Formungen, Massierungen und Silhouetten ist sehr wenig verwandt mit dem oft nur künstlichen Radikalismus neuer Art, der die überkommenen Stoffe und Formen zerbricht, um vielfach willkürliche geistige und dekorative Gebilde zusammenzusetzen und etwa aufs Geratewohl den neuen Stil zu suchen. In diesem Sinne ist Nolde kein Sucher neuen Stils; er geht nicht auf neue stilistische Kompositionen aus, sondern auf die Elemente zurück, die zwischen der Natur und dem künstlerischen Schaffen stehen und sich dem

EMIL NOLDE

HOLZSCHNITT
MÜHLEN

tätig Erlebenden offenbaren wollen. Nolde hat eine natürliche organische Primitivität, es sind bei ihm Formen zustande gekommen wie die Schrift von Runen, zurückgebracht auf die einfache unmittelbare Wirkungsweise der Naturgebilde. Es ist bei ihm ein Sinn für Chaos (das Wort, das man heute oft fälschlich braucht) vorhanden, und dieser Sinn trifft bei ihm anderseits wieder mit einer merkwürdigen einfachen Klarheit zusammen. Die starke Farbe seiner Gemälde, wie besonders auch die graphische Technik entsteht in diesem Kampf und Sinn zwischen chaotischer Aufhebung und ordnender Niederschrift. Man erkennt schon daran ein bestimmtes deutsches, nordisches Wesen. Und nun den weiteren Sinn für die geistige Mitschöpferkraft des Lichtes hinzugenommen, ersieht man einen sehr bestimmten nordisch-deutschen rassischen Kunstcharakter, welcher durch Emil Nolde heute mit einer Konsequenz vertreten wird, welche wie man sagen darf, die Nachteile und ebenso die deutbaren und klar sich einprägenden Vorteile einer Einseitigkeit an sich hat; einer Einseitigkeit, die auf jeden Fall eine große und ganz ihm eigene künstlerische Stärke ist.
Nolde ist übrigens schon seinem Alter nach, ein 1867 geborener Nordschleswiger, nach weiten Reisen immer wieder in seiner Heimat tätig, ein Pionier seines eigenen künstlerischen Weges. Er gehört, wenn auch kurze Zeit äußerlich zur „Brücke" gehörig, nicht in die enge Front der neuen Kunst, welche übrigens heute nicht mehr viele gemeinsame Bedeutung hat, während die wenigen einzelnen von Bedeutung jetzt allein heraustreten. Und unter diesen steht Nolde als freie Persönlichkeit. Nolde ist allerdings nicht bloß künstlerischer Eigencharakter, nicht bloß entsprechend seinem Alter ein Mittelsmann nach rückwärts, sondern wie man in Zukunft wohl noch mehr sehen wird, in manchem Zuge seiner Erlebnisart deutlich ein Herkommender aus einer Generation, die mit Namen wie Klinger oder Böcklin bezeichnet wird. Aber in diesem, übrigens durch seine nordische Eigenart sehr verdeckten Zusammenhang liegt das Beschränkende. Dagegen in seiner naturverbundenen Herkunft, in Heimat und Bauerntum, woher er aufbricht, und in der Einsamkeit eines tief in sich hinein erlebenden Willens und Gestaltsuchens, nicht zuletzt im Bedürfnis nach Inhalt, fortgetrieben wiederum durch nordische Unbedingtheit, liegt das Ausweitende.
Gerade der Inhalt, jene geistige Sinnerfüllung der Formen von den alten Stoffen her, ein gemeinsam in Figur und Entfigurisierung gesuchtes Innewerden neuer Erlebungen, verwesentlicht in einem schweren nordischen und doch wieder zu formal leichter Handlung aufgerafften Gemüt, darin liegt eine weite und teilweise unerhörte Blut- und Farbwahrheit heutiger geistiger Bekümmerung. Vom Bauerntümlichen bis zum christlich Religiösen, ja in manchen Bildern fast bis zum theologisch Thematischen, ein solches Durchstoßen des einzelnen durch künstlerisch beruhigte Konventionen, das selbständig in die Anfänge der neuen Kunst gehört, ist nicht gleichgültig. Es ist ein Bekenntnis in der Zeit und über die Zeit hinweg. Gegenüber all den sozialen oder sonst begrifflichen Verkleinerungen rührt sich in einem Einzelnen das Ewige im Daseinsgrunde. Nolde drückt dieses Bekenntnis aus in der scheinbaren Voraussetzungslosigkeit und Willkürlichkeit seiner Werke. Aber das Geisternde, mit harter schwerer Farbe erdnahe Gemachte darin ist wirklicher als die vielen kleineren Wirklichkeiten, an denen sich die Kunst heute vielfach festhalten und aufrichten zu können glaubt.

*

Man darf diese weitere Einstellung vorausschicken, um auch für das graphische Schaffen Noldes anzugeben, in welcher größeren Welt der Sinne und des Geistigen ihre sonst vielleicht sprunghaft scheinende Abseitigkeit ihren Nährboden hat. Vom Bäuerlichen bis zum Märchenhaften, Exotischen oder Biblischen, vom Landschaftlichen bis zum Gesellschaftlichen oder Grotesken oder zur literarisch modischen Atmosphäre, alles ruht bei Nolde doch letztlich auf dem Grunde einer bestimmten Natur oder wendet sich immer wieder dahin zurück. Gerade auch das Technische, so frei und spielend in Flecken und Umrissen es manchmal aussieht, ist für Nolde ein natürlicher Grund und Ursprung, aus dem heraus sich die Wirkung wie eingesenkt oder ausgegraben erhebt. Die Technik ist bei ihm so wenig zu einer einsinnig gehandhabten Formel geworden, daß sie bei Lithographie, Holzschnitt oder Radierung immer eine ganz verschiedene Bildwirkung erbringt. Nolde hat gerade hier gegenüber den landläufigen graphischen Begriffen eine ganz besondere Bedeutung. Oft ist die Technik, be-

EMIL NOLDE

REIHERSTIEG-
DOCK
RADIERUNG

EMIL NOLDE. SCHRIFTGELEHRTE. RADIERUNG

sonders bei Radierung und Holzschnitt, wie etwas Mütterliches oder regellos Stoffliches, aus dem sich das Licht herausringt und die Gestalt, ringend zwischen Eigenform und Hintergrund, entstehen läßt. Ein Blatt wie der „Händler“, das mehr die lose Wirkung gewöhnlicher Radierung an sich hat, steht unter diesen tiefer in der Materie atmenden Schöpfungen vereinzelt. Wie im übrigen auch die Landschaften Noldes eine schwere und eigentlich gar nicht naturnachahmende, sondern hart und herb dagegenstehende Farbgebung haben, so ist bei ihm auch die graphische Form gewissermaßen ein Gegensatz der Materie, aus der wie durch Abstoßung der lebendige Eindruck herausgeschaffen wird. Licht und Luft oder für letztere mehr die aufgelichtete Sphäre einer geistigen Auseinandersetzung sind die Elemente, die Noldes Form, indem sie selber aus der stofflichen Illustration frei werden, mit tieferem Inhalt begaben. In Blättern wie „Reiherstiegdock“ von 1910 ist an sich noch nicht viel neue Formgewalt, sondern ein mehr stoffliches Dasein und Großsein; aber auch hier ist doch schon der Hauch des Wassers als ein weiteres Element, in das sich stärkere Erlebnisse oder auch einfache Naturdinge stärker einbetten lassen. Meer und Wolken, die bei Nolde wie selten bei einem Künstler aus Heimat in Kunstwesen übergeführt sind, bekommen dann wie Hauch und Himmel etwas Massiges und Bedrängendes; auch in der Fassung seiner Figuren und Gruppen ist ähnlicherweise etwas in die Enge Genommenes und Bedrängtes. Und ebenso wie bei Form und Inhalt ist die Technik

EMIL NOLDE. SAUL UND DAVID. RADIERUNG

von gleichem Charakter. Ein Bildnis wie „Junges Mädchen“ ist dann als späte Arbeit von 1924 frei von der massigen Beschwerung, aber es zeigt doch die Zusammenfügung eines innerlichen Dranges. Es ist ein Gefüge von Linien um das Gesicht, scheinbar ganz spärlich, das aber nicht nur etwas Gegenständliches bezeichnet, sondern wie unter einer gewissen Blässe von Licht und Luft um so mehr als ein rassiges Gefühl hervorschimmert.

Rasse ist hier nicht nur das Gelingen eines äußeren typischen Ausdrucks, sondern entsteht eben in diesem Elementlichen, das den Künstler selber bestimmt, in den Linien für eine Schau, wie er sie hat, und in ihrer einfachen Fügung, jedoch mit einer schweren Spannung verbunden. Es ist etwas von der Art Lehmbrucks darin, aber nicht nur in der Bewegung und Aufhaltung einer schönen und vegetativen Empfindung, wie bei diesem meistens, sondern weiter ins Naturhafte realisiert.

Andere Blätter, wo in gedrängter Szene die

Köpfe und Körper oder nur etwa zwei Profile sprechend gegeneinandergesetzt sind, Gruppenbilder dieser Art, welche an Spätgotisches erinnern und welche Titel wie „Diskussion“ oder „Schriftgelehrte“ und ähnliche mit biblischer oder sonstiger Motivierung haben, sind dann weiter als Formerlebnis sehr merkwürdig und als ein heutiger gesellschaftlicher Ausdruck mit religiöser Tendenz sehr bezeichnend. Es liegt in der Art von Noldes oft mehr dynamischer, oft mehr ornamentaler Führung der Linien, daß auf diese Weise ein Gespräch, das er darstellt, nicht nur stofflich gegeben, sondern formhaft in einer oft harten, manchmal auch grotesken Antithese und Verschärfung deutlich wird. Überhaupt wenn man so auf das Persönliche dieses Künstlertums schließen darf, ist bei ihm Härte und Weichheit eines nordischen Gemüts zugleich wirksam, etwas sehr Wirkliches und etwas Unwirkliches, und auf das Religiöse angewandt ein zum Bekenntnis gedrängter erlebender Glaube und dagegen doch eine kritisch aufhebende Formierung oder Analysierung. Gegen diese wendet sich dann der Künstler selber wieder mit einer wuchernden und ins Weite fließenden Form.

Um sich mit diesen Andeutungen zu begnügen, sei nur noch beigefügt, daß es sich bei Noldes Kunst ebenso um ein zeitliches rationales wie um ein zeitloses, irrationales Element handelt. Hierin liegt dann die Bedeutung einer solchen abseitigen Persönlichkeit in der Gegenwart, die doch Wesentlicheres in sich verkörpert als viele und die nicht von der Tagesmeinung lebt, sondern mit einer gewissen Einsamkeit einer bestimmten deutschen Art zwischen Vergangenheit und Zukunft steht.

Konrad Weiß

EMIL NOLDE. HÄNDLER

OSWALD POETZELBERGER. DAMENBILDNIS

OSWALD POETZELBERGER

ZU SEINER AUSSTELLUNG IN BRAKLS KUNSTHAUS, MÜNCHEN

Man hört und liest es täglich und sagt und schreibt es auch selbst, daß die moderne Kunst, im Gegensatz zum Impressionismus, reine Ausdruckskunst sei und daß ihr das hinter den Dingen Verborgene, das Seelische oder, wie man auch sagen könnte, das Imaginäre ganz besonders am Herzen liege. Nun: die Sache hat schon ihre Richtigkeit, aber freilich in der Theorie mehr als in der Praxis, was immer dann der Fall ist, wenn eine Doktrin älter ist als die ihr entsprechende Wirklichkeit. (Der Normalfall ist, daß erst Taten geschehen und dann eine Lehre davon abgeleitet wird.) Und so braucht sich niemand darüber zu wundern, daß echte Ausdruckskunst heute, wo sie doch eigentlich Mode, ja, noch mehr als das, nämlich Pflicht ist, trotzdem so selten gefunden wird. Seele hat man oder man hat sie nicht. Man kann sie nicht herbeikommandieren. Und ebensowenig kann man klare Augen über ihr Fehlen hinwegtäuschen.

Weil das alles so ist, muß die Freude um so größer sein, wenn man eines Tages zufällig irgendwo unter Larven der fühlenden Brust und inmitten von Artisten, Experimentierern, Virtuosen und Mitläufern einem wahrhaft Innerlichen und Geistigen, also einer Seele begegnet. Dieses Erlebnis hatte ich vor vielleicht zwei, höchstens drei Jahren, als ich im Kunsthaus Brakl in München zum ersten Male ein paar Bilder von Oswald Poetzelberger sah. Ich weiß es noch wie heute: ich blieb stehen wie von einer Hand zurückgehalten, und fühlte sofort und sehr deutlich, daß dieser Maler, den ich da zufällig für mich entdeckt hatte, mich noch öfter und intensiver beschäftigen werde. Und so geschah es auch. Wann immer ich ihm später begegnet bin, hatte ich den Eindruck von etwas Ungewöhnlichem, Feiertäglichem. Und ich geriet stets ganz ohne eigenes Zutun in den beglückenden Bann dieser weltfernen, stillen, zarten Kunst, die so sehr Seele ist, daß auch das Geistige in ihr zur Seele wird. Im übrigen erinnere ich mich genau, daß ich, als mir zum ersten Male Bilder von Poetzelberger vor Augen kamen, mit einem leisen Seufzer daran dachte, wie schön und anziehend unsere modernen Kunstausstellungen doch sein müßten, wenn das Durchschnittskönnen und die Kunstgesinnung unserer malenden Jugend auf der idealen Höhe der reinen, edlen Kunst Poetzelbergers stünden. Ich vergaß allerdings damals, daß Poetzelberger nicht mehr das wäre, was er ist, und uns auch nicht dasselbe wie jetzt bedeuten könnte, wenn es viele andere gäbe, die ebenso wären wie er. Wir wollen uns also schon lieber mit seiner Einmaligkeit zufrieden geben, denn sie ist, neben seinem Können, die Gewähr dafür, daß Poetzelberger sich behaupten und immer mehr Empfängliche mit der schwermütig-süßen Melodie seiner Kunst betören wird.

Fast jeder Künstler hat sein weibliches Ideal, das in zahlreichen Abwandlungen, Verwandlungen und Vermummungen immer wieder auf der Leinwand erscheint, bis der Tod des Künstlers die Variationenfolge beendet oder bis ein anderes, neues Ideal das alte verdrängt. Nur selten aber nimmt dieses unermüdliche Gestalten des immer gleichen Typus einen so leidenschaftlichen, fast möchte man sagen: monomanischen Charakter an wie bei Poetzelberger. Denn es gibt tatsächlich fast kein Bild von ihm, auf dem nicht ein und dieselbe Frau Trägerin des Bildgedankens, Gefühlsbrennpunkt und seelisches Ausstrahlungszentrum wäre. Diese Frau ist, wenn man vom Krieg absehen will, den noch kein Teilnehmer ganz in sich überwunden hat, das Stärkste und Erschütterndste, was Poetzelberger bis jetzt erlebt hat. Aber es ist erschütternd nicht im zerstörenden Sinne, sondern in der Art, wie ein Spaten das Erdreich lockert, so daß die Saat der Eindrücke in der Seele reiche, künstlerische Früchte tragen kann. Unergründlich wie das Meer und der Himmel sind die seltsam großen, sanften, erschreckten Rehaugen dieser wundervollen, rührenden, madonnenhaften jungen Frau. Und es ist soviel Lebensangst, tiefstes Leid um Gewesenes und wehes

OSWALD POETZELBERGER. TRIPTYCHON

Wissen um Kommendes in diesen Augen, denen man gerne glaubt, daß sie über diese Welt hinaus ins Jenseits zu schauen vermögen. Poetzelberger malt diese Frau, die der Finger des Schicksals berührt hat, als Madonna, und dann umwittert sie die qualvolle Ahnung des Schrecklichen, das dem himmlischen Kinde bevorsteht. Oder als Gretchen: Der Menschheit ganzer Jammer faßt uns an bei diesem Anblick. Selbst die muntere Viola in Shakespeares „Was ihr wollt“ wird zur tragischen oder wenigstens trauernden Gestalt, deren Körper ganz aus Leid und Kummer gebildet ist. Es ist das Gefühl der Niedergeschlagenheit über ihre Doppelrolle, das sie so vollkommen beherrscht: sie möchte endlich wieder Mädchen sein, und muß immer noch einen Knaben vortäuschen. Dieser Zwang zur Lüge ist für ein edles Herz unerträglich, und der Grimm darüber umschnürt sie wie eine schmerzende Fessel. Hauptgestalt ist diese Frau — des Künstlers eigene, was man leicht errät — auch in dem Triptychon „Die Todgeweihten“, in dem Poetzelberger das Geheimnis des Todes selbst zu gestalten versucht hat, jenes Ahnungsvolle, Seltsam-Bedeutungsschwere, das, wie man wohl annehmen darf, in einem Sterbenden kurz vor dem Tode letztes Erlebnis wird. Die drei Bilder schildern verschiedene Phasen oder Formen dieses visionären Vorgangs, der in der Stimmung dem Wetterleuchten verwandt ist. In der stehenden Figur verkörpert sich die Resignation, in der knienden der Abschiedsschmerz. Im Mittelbild, das ursprünglich „Dies irae“ betitelt war, ist der Moment des Todes selbst dargestellt. Ein starker Helfer ist dem Künstler, wie auch sonst, so besonders in diesem Falle das Kolorit: fahle, gebrochene, unbestimmte Farbklänge, Harmonien, die sich aus scheinbaren Mißklängen formen und etwas unwiderstehlich Suggestives haben.

Sehr eigenartig ist eine Anzahl neuerer Bilder von Poetzelberger, auf denen die bewußte Frau stets in Begleitung von kraftvollen, modernen Männern, manchmal in ganz mondäner Umgebung oder mit dem Hintergrund einer Engadinlandschaft, zu sehen ist. Durch diesen Gegensatz soll das Rührende und Bezwingende dieser Frau noch stärker als sonst betont werden. Im übrigen wollen einige dieser Bilder, die Rätsel aufzugeben scheinen und deshalb dazu verleiten könnten, allerlei in sie hineinzugeheimnissen, nicht sehr viel mehr sein als künstlerische, allerdings sehr individuelle Formulierungen des Begriffes „Junge Leute von heute“. Aber es liegt wohl am Stil Poetzelbergers, der zugleich modern und von Giotto, Masaccio, Fra Angelico, auch von Van Dyck beeinflußt ist, an seiner Technik und an der feierlichen Stimmung dieser wie

OSWALD POETZELBERGER. VERKÜNDIGUNG
(Aus dem nebenstehenden Triptychon)

von Goldstaub und Sonnenstrahlen durchrieselten Bilder, daß sie, selbst im Anspruchslosesten, weit über die Kunst des Alltags emporragen. So kommt es, daß von diesen Bildern Wirkungen ausgehen wie sonst fast nur von Schöpfungen alter Meister. Sie haben, ohne selbst Fresken zu sein und ohne es sein zu wollen, doch vieles vom Wesen solcher, von ihrer stillen, ruhigen Größe, ihrer Einfachheit und ihrer Zeitlosigkeit.
Oswald Poetzelberger ist am 26. Februar 1893 in Karlsruhe geboren, als Sohn des bekannten Malers Robert Poetzelberger, der damals als Professor in Karlsruhe gewirkt hat und seit 1900 fünfundzwanzig Jahre lang in gleicher Eigenschaft an der Kunstschule in Stuttgart tätig gewesen ist. Studiert hat Poetzelberger nur bei seinem Vater. Ein Onkel von ihm ist Leo Putz, und es braucht keiner Versicherung, daß auch dieses verwandtschaftliche Verhältnis nicht ohne Anregungen geblieben ist. Weit mehr haben ihm allerdings, auf Grund seiner künstlerischen und seelischen Einstellung zu den Dingen, die oben bereits genannten alten Meister gegeben. Auch der Besuch einer Schule in Zuoz im Engadin hat ihm Eindrücke vermittelt, die zu den tiefsten seines Lebens gehören. Die unvergleichliche Großartigkeit, Klarheit und Erhabenheit dieser Landschaft und ihre bis jetzt stärkste künstlerische Formwerdung, Segantini, haben seinem Denken und Fühlen in entscheidender Weise jene Richtung gegeben, der er bis heute treu geblieben ist und die wohl im wesentlichen für ihn bestimmend bleiben wird.

Richard Braungart

KRITIKER-BEDENKEN

Der Kritiker: ein reizbares Instrument, ein durch Begabung und Schulung empfindlicher Wertmesser; steckengebliebener Künstler ohne Groll, produktiv durch Verschmelzung mit den anderen; in beständiger Gefahr, sich durch den raschen, spürenden, gleitenden, den tief einbohrenden, restlos sich hingebenden Blick zu verlieren; in beständiger Gefahr, durch die dauernde Befassung mit einer von der Natur abgeleiteten Sache sein naives Naturgefühl einzubüßen. Der Kritiker — oder sollte ich lieber „Referent" sagen? Das trifft gerade den empfindlichsten Punkt des Problems: wie weit darf und soll man hier persönlich sein? (Darin liegt ja wohl der wesentliche Unterschied.)
Eine Frage des Charakters, ebenso wie der Zeitströmung. In einer Zeit des Impressionismus: höchst persönliches, lyrisch gefärbtes Referat. Gegengewicht, zur objektiven Wertung hindrängend: Die Milieutheorie. In einer Zeit objektiver Werte: mehr doktrinäres Kunstrichtertum. Gegengewicht, zur subjektiven Wertung hindrängend: die Einfühlungstheorie. Heute: alles aufs „Erlebnis" zurückgeführt. Also eine Verschmelzung. Rathenau (Reflexionen): „Ästhetischer Genuß entsteht, wenn eine verborgene Gesetzmäßigkeit empfunden wird." Also Gesetz — aber zugleich Empfindung. Wird das Gesetz bewußt, so mischt sich schon Wissenschaft darein. Die Empfindung des Gesetzmäßigen aber geschieht durch ein aus Erfahrung abstrahiertes Kunstgefühl, also wieder ein Persönliches. Der Kritiker kann sich daher hinter nichts verschanzen, er muß immer mit seiner ganzen Persönlichkeit einstehen. Damit nähern sich Referent und Kritiker zur fast völligen Einswerdung.

*

Aber sie werden nicht Eines — so wenig als Verstand und Gefühl je anders als vor vollkommenen Meisterwerken Eines werden. Und solche bringt unsere Zeit nicht hervor. Oder fehlt uns nur der Blick dafür? So wird der Arme von seinem Gewissen im Kreise herumgetrieben und überall sind Ecken, an die er sich stößt. Soll ich also auf den Standpunkt des Künstlers, gleichsam in sein Haus, eintreten und das Werk von innen betrachten (Einfühlung)? Oder von mir aus, also von außerhalb und es in eine bestimmte Reihe eingliedern? (Historischer Standpunkt.) Von seinem Wesen aus hat der Künstler fast immer durchaus Recht, da hört

jede Kritik auf. Von außen her selten. Je tiefer man eindringt, desto verworrener wird die Sache. Und es ist den Besten nicht anders ergangen. Vom Standpunkt der Antike aus hat Goethe die einst schwärmerisch verehrte Gotik geringgeschätzt und wurde erst in späteren Jahren wieder auf ihren Boden zurückgeholt. Vom Standpunkt der Carmen hat Nietzsche das Werk Richard Wagners verurteilt. Sie haben beide ihre eigene Zwiespältigkeit durch wechselndes Verweilen ausgetragen. — Was geht denn gemeinhin im naiven Beschauer vor? Er wird gepackt, losgelassen, von neuem ergriffen. Selten ist er sofort endgültig gewonnen oder zurückgestoßen. Synthese entgegengesetzter Wesenseigenheiten ist ja ausgeschlossen. Es ergibt sich also ein Pendeln, endlich eine dauernde Unruhe wie ein Oscillieren um einen Punkt, der zwischen mir und dem Künstler liegt. Es ist ein Spezialfall dessen, was, als Verhältnis vom Ich zum Du, das rastlos bebende soziale Leben begründet.

OSWALD POETZELBERGER. AKT

OSWALD POETZELBERGER. CHRYSANTHEMEN

Der moderne Kunsthistoriker prätendiert, als vollkommener Proteus alles zu verstehen. Und gegenüber ganzen Kulturen sind ja in der Tat biogenetisch im eigenen Geiste alle Standpunkte eingeschlossen. Aber gegenüber den einzelnen kompliziert sich die Sache — womit wir auf eine neue Seite der Frage kommen.
Denn ob ich mich auf den Standpunkt innerhalb oder außerhalb stelle, so bleibt noch immer ein Weiteres: die persönliche Sympathie, die wieder mit der künstlerischen nicht identisch sein muß. Man mag noch so dafür eintreten, daß der Künstler sich im Werke spiegelt — aber mancher ist mir persönlich sympathisch, sein Werk finde ich unangenehm (ein sehr peinlicher Fall), mancher ist mir zuwider, aber sein Werk begeistert mich. Vielleicht kehren beide im Verkehr andere Seiten ihres Wesens hervor.

OSWALD POETZELBERGER. VERKÜNDIGUNG

OSWALD POETZELBERGER. VOR DEM SPIEGEL

Vielleicht sublimiert dieser unangenehme Eigenschaften zu hohen Kunstqualitäten. Wie es vorkommen soll, daß sehr grausame Naturen ausgezeichnete Chirurgen werden, so kann wohl auch ein Künstler häßliche Eigenschaften auf eine sehr künstlerische Weise „abreagieren". Grausamkeit etwa, indem er mit Vorliebe wilde Tiere und deren Kämpfe darstellt. Spottlust kann sich, moralisch fundiert, zur echten Satire steigern. Dann ist noch der Fall möglich, daß mir Mensch und Werk gleich unsympathisch sind. Das ist dann für den Kritiker die ärgste Verlegenheit, besonders wenn er spürt, daß hier ja doch „etwas darinsteckt". Es kann vorkommen, daß hier gerade aus dem Bemühen nach Unparteilichkeit ein grelles Lob erwächst. — Das Ganze berührt die schwierige Frage, ob der Referent die Bekanntschaft von Künstlern suchen soll. Ganz kann er sie nicht entbehren, aber eine gewisse Voreingenommenheit ist damit notwendig gegeben.

Meistens bleibt ja der Schaffende dem Kritiker natürlich unbekannt. Ich trete also vor ein fremdes Kunstwerk hin. Der erste Eindruck ergibt die Feststellung eines gewissen Niveaus: bedeutend, wenig oder unbedeutend. So beobachte ich viele Künstler durch Jahre, nur durch die Magie der Kunst mit ihnen verbunden, sehe, wie sie sich innerhalb ihrer Grenzen behaglich umtreiben oder düster quälen oder tapfer fortschreiten — ein seltsames Schattenspiel. Und da stellt sich nun allmählich, durch die wachsende Übung immer rascher, ein Neues ein: der Schatten wird lebendig. Das Kunstwerk enthüllt, mehr noch als die redende, handelnde Persönlichkeit selber, mehr auch als die Schrift, das Wesen des Künstlers. Und da beginnt nun die nämliche Schwierigkeit wieder von neuem: Sympathie oder Antipathie, nur in einer geistigeren Sphäre. Ja, reizen uns die Werke der großen Meister nicht ebenso durch die Persönlichkeit als durch den künstlerischen Gehalt? Die antiken verraten am wenigsten davon. Das hohe moralische Gefühl für Haltung und Würde, das allen Künstlern jener Zeit Mäßigung im Ausdruck der Leidenschaften gebot und sie auf Darstellung eines Ideals hinlenkte, hat wohl auch das Einströmen des Persönlichen gehemmt.

*

Hier führt die Betrachtung mehr ins Allgemeine hinaus: auf die hohe Bedeutung des geistigen Habitus einer Zeit. Alle Zeiten, die stark von der Antike abhängig waren, anerkannten bewußt oder unbewußt die gleiche Bindung. Es entstanden oft schale, frostige, aber nie verletzende Werke. Im Barock drückt sich starke Ekstase aus, also ein nicht ganz sauberes, schwelendes, dampfiges Gefühl. Rauch mischt sich in die reine Flamme. Das Schmachten und Ohnmächtigwerden der heiligen Theresa von Bernini hat schon zu vielen zynischen Bemerkungen Anlaß gegeben, die aber ihre Berechtigung haben. Das Pathos eines sich windenden Heiligen ist oft theatralisch, es strömte also Eitelkeit ein. Das Rokoko hat sich durch seine Lüsternheit einen üblen Namen geschaffen. Noch vor 100 Jahren war die Darstellung der arbeitenden Volksklassen verpönt. Da mischte sich ein häßliches soziales Vorurteil in die „idealen" Prinzipien. Der Naturalismus des 19. Jahrhunderts war sympathisch durch seine Ehrlichkeit, konnte aber doch auch peinlich wirken, wenn er strahlende Schönheit darstellen wollte, und man spürte, wie sich hitzige Gier in das Kunstwerk einmischte.

Kurz, das künstlerische Gewissen kann lässig werden, es läßt sich überreden und täuschen. Und hier wenden sich die Bedenken des Kritikers, die bisher reflexiv waren, gegen gewisse Künstler. Unsere Zeit hat alle Bindungen abgeworfen und will nur das „Rein-Menschliche" ausdrücken, das oft ein „Allzu-Menschliches" ist (sucht aber dabei im stillen nach einem Ideal, weil sie fühlt, daß sie es braucht, weil sonst das Chaos käme). Indessen ist man zu den Wilden in die Schule gegangen und zu den Kindern, damit ist dem Leichten, Tänzerischen, zugleich aber auch dem Dumpfen, Schweren die freieste Bahn gebrochen. Auch dieses hat seine Bedeutung und Berechtigung, es gibt neuen Erdensaft, Erdenschwere. Ich will also einem Künstler wie Georg Groß seine satirische Darstellung des Nackten nicht schelten. Bei anderen wie etwa Pascin ist es hie und da eine interessante Verschnörkelung, Paraphrase, Stilisierung des Nackten, also ein Fortschritt in der Form. Oder Milieuschilderung. Aber welch unangenehme schwüle Atmosphäre! Nicht auf meiner Seite liegt die Muckerei, wenn ich hier protestiere. Muß wieder einmal der Spruch Nietzsches zitiert werden?: „Das Christentum gab dem Eros Gift zu trinken. Er starb nicht daran, aber entartete zum Laster." Solche Dinge sind am besten mit Grazie und Freiheit zu behandeln, wie es die Alten taten (siehe Pompeji). Wenn aber satirisch, dann scheint es mir gefährlich, daraus eine Spezialität zu machen. Glissez, n'appuyez pas!

Dr. Franz Ottmann

KARL TRUMPF. SELBSTBILDNIS

DER BILDHAUER KARL TRUMPF

Der Werdegang dieses zur jüngeren Bildhauergeneration gehörenden Künstlers ist, künstlerisch und menschlich betrachtet, sehr beachtenswert. Geboren zu Berlin, kam er elternlos mit acht Monaten nach der Paul Gerhardt-Stadt Gräfenhainichen zu einem Bergmann in Pflege und erlernte, vierzehnjährig, in der nahen Lutherstadt Wittenberg und in Gräfenhainichen das Steinmetzhandwerk. Schon zu dieser Zeit, als er ein Modellierholz nicht einmal vom Ansehen kannte, entstanden aus eigenem Triebe frei aus dem Stein gehauen seine ersten Steinfiguren.

Mit diesem bildhauerischen Trieb beseelt, ging Karl Trumpf mit 17 Jahren auf die Wanderschaft, arbeitete in vielen Städten Deutschlands am Bau als Steinbildhauer, besuchte nach schwerer Tagesarbeit die Abendschule und ersparte sich mühsam die Mittel, um ohne fremde Hilfe die staatlichen Kunstakademien in Berlin und München zu besuchen. Er war dann Schüler von Prof. Franz Metzner, dem Erbauer des Leipziger Völkerschlachtendenkmals und arbeitete einige Zeit bei Prof. Engelmann in Weimar. Bekannt wurde Karl Trumpf durch seine Ar-

KARL TRUMPF. OBERBÜRGERMEISTER BÖSS

beiten in den Ausstellungen der Berliner Sezession und der Akademie der Künste. Seine Skulpturen, in natürlicher Pose dargestellt, sind bildnerisch und menschlich erlebt und lassen ein starkes Formgefühl erkennen. Ein treffendes Beispiel hierfür ist das lebensgroße ruhende Mädchen (Abb. S. 245), welches in der Vorhalle des Berliner städtischen Gesundheitsamtes steht und erstmalig 1920 auf der Berliner Sezession gezeigt wurde. Man stelle die sich lieblich reckende Mädchenfigur auf einer Wiese in Gottes freier Natur vor. Dieses Bildwerk ist höchste Kunst. Selten wurde organisches Leben so in natürliche Pose und einfache Form gebannt. Dieser Dreiklang ist es wohl auch, weshalb man diese Plastik immer wieder sehen möchte. Ebenso stark im Ausdruck ist das sitzende Mädchen (Abb. geg. S. 244), auch hier hat man das Gefühl, daß der Pulsschlag innerer Kraft die Form nach außen drängt und die Oberfläche in Spannung erhält. Rodin hat einmal gesagt, ein Mädchenkörper blühe in höchster Vollendung nicht länger als ein Vierteljahr, die übrige Lebenszeit bewege sich in auf- oder absteigender Linie. Hiernach kann man wohl sagen, daß es Trumpf gelungen ist, diesen Zustand höchster Spannung zum Vortrag zu bringen. Auch die Schwimmerin und das schemenhaft erwachende, aufschauende

KARL TRUMPF. BÜSTE WALTRAUD RANZ

Mädchen (Abb. S. 246) sind nach dieser Richtung hin zu werten. Nicht billige, maskenhafte Übertreibungen oder idealisierte Abschleifungen sind die Kennzeichen der Kunst Trumpfs, sondern ihr Gehalt ergibt sich aus naiver Betrachtung und gläubiger Gestaltung von Eindrücken verbunden mit jenem edlen Qualitätswillen, der aus seiner handwerklichen Tradition bedingt ist. Das beweisen auch seine Porträtbüsten, zum Beispiel das Selbstbildnis und die Kinderbüste Waltraud Ranz. Das ausgezeichnete Bronzebildnis des Berliner Oberbürgermeisters Gustav Böß zeigt deutlich, wie sehr Trumpf imstande ist, nicht nur die äußere Erscheinung, sondern letzte seelische Regung des inneren Menschen plastisch festzuhalten. Monumental betätigte sich Trumpf in ausdrucksvollen Denkmälern für die Kriegsgefallenen.
Seine Geburtsstadt Berlin verstand und ehrte den Künstler durch Ankauf einiger Werke.
Unzweifelhaft gehört Karl Trumpf zu den stärksten der jüngeren Generation, zu jener schöpferischen Kraft, die unbekümmert um eine überlaute Tageslosung ihren eigenen Weg geht, in ernstem Streben werdende Zukunft bedeutet.

KARL TRUMPF. SITZENDES MÄDCHEN

KARL TRUMPF

RUHENDES
MÄDCHEN

KARL TRUMPF. ERWACHENDES MÄDCHEN

WILLY PREETORIUS. LANDSCHAFT MIT DER FLUCHT

WILLY PREETORIUS

ZU SEINER AUSSTELLUNG IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Willy Preetorius ist ein Maler, der, philosophisch gerichtet, weit entfernt ist, in der Stofflichkeit des Bildes die Hauptsache zu erkennen. Aber ebenso ferne liegt ihm die Auffassung, daß Bildinhalt und Motiv nur Träger von Farbwerten und Formen, also nur ein Vorwand des Malenden zu sein hätten. Ich empfand vor den Landschaften wie vor den Bildnissen und Figurenbildern von Willy Preetorius jedesmal, daß hier eine Idee gestaltet ist, daß tiefe Empfindungen, entscheidende Stimmungen, die den Menschen bewegten, vom Künstler durch das

WILLY PREETORIUS. BERGLANDSCHAFT MIT SEE

WILLY PREETORIUS. BERGLANDSCHAFT

WILLY PREETORIUS. RUHENDES MÄDCHEN

Medium der Form und Farbe schaubar gemacht wurden. In seine Porträts hat Willy Preetorius, ohne Psychologie hineinzugeheimnissen, seine Meinung über die Porträtierten sein Urteil über ihr menschliches Wesen gelegt, und da es meist bedeutende Menschen sind, die er konterfeite, Künstler, Musiker, Dichter von Rang, so haben diese gemalten Urteile erhöhte Geltung. Mit seinen Landschaften, die in seinem Schaffen das Primäre sind — wie bei Corot, der zuweilen wahrhaft geniale Porträts malte, doch immer der Eindruck des Landschafters als die Dominante seines Schaffens bestehen bleibt —, verhält es sich ähnlich. Er geht nicht hin, stellt seine Staffelei auf und malt Zug um Zug, Falte um Falte, Baum um Baum, Berg um Berg einer Landschaft ab. Aber das „Erdleben", wie Carus das Porträthafte einer Landschaft nannte, bleibt ihm gleichwohl nicht stumm. Studien vor der Natur entstehen. Jedes Detail, das, aus der speziellen Landschaft gewonnen, dazu dienen kann, das Gesamtbild der Natur aufzubauen, also sozusagen die Elemente des Kosmischen, hat er sich in gründlicher Anschauung und getreuer Nachbildung erarbeitet. Es ruht in seinem Wissensschatz, ist nicht mehr nur Objekt der Vorstellung, geahnt, sondern gehört ihm zu eigen, ist sein.

Die italienischen Landschaften, die Rottmann unter den Arkaden des Münchner Hofgartens malte, geben ein sublimiertes, idealisiertes Italien; sie haben auch mit jener italienischen Wirklichkeit, die Rottmann vor etwa dreiviertel Jahrhunderten kennenlernte, nichts gemein. Und doch geben sie mir heute noch ein überwältigenderes, zwingenderes, mein Empfinden stärker aufwühlendes Bild von Italien als z. B. die kürzlich entstandenen prachtvollen Tatsachen-Photographien, die Hielscher von dem heutigen Italien mitbrachte. Denn bei Rott-

WILLY PREETORIUS. REITER AM HANG

mann hat der Begriff „Italien“ eine starke, mich überzeugende künstlerische Persönlichkeit passiert, die mir Italien, zur Idee geworden, konzentriert, von den Schlacken der Nebensächlichkeit befreit, vermittelt.
Ähnlich verhält es sich mit den landschaftlichen Gestaltungen von Willy Preetorius, der Rottmann ebenso liebt wie Poussin und Corot. Auch bei ihm geht das landschaftliche Bild durch die Individualität hindurch, ehe er es gestaltet. Jene oft ineinanderfließenden, nicht leicht trennbaren heroischen und romantischen Stimmungen, die uns an Rottmann und wohl auch an Schirmer und Preller als ihr Merkwürdigstes erscheinen, sind auch in Preetorius' Kunst. Aber er ist dabei der Sohn seiner Zeit und ist überdies ein Mann eigenen Willens, der sich, bei aller Verehrung für die Ahnen einer Kunst, die der seinen nahe verwandt ist, am wohlsten bei sich selbst fühlt.

Ein Gedicht der Ricarda Huch, das eine imaginäre Landschaft in feinen Konturen umreißt und die blassen Farben durch die Mittlerschaft des Wortes leicht hintuscht, gestaltet Willy Preetorius zum machtvollen Bild, so zwar, daß jene Stimmung, die romantisch ist, der erdichteten, aber aus Elementen der Wirklichkeit aufgebauten und zu einer höheren Wahrheit gesteilten Landschaft des Künstlers eingeflößt ist, daß er sich dabei aber absolut moderner, von der Formensprache des Impressionismus herkommender und selbständig weiter entwikkelter malerischer Ausdrucksmittel bedient. Diesen scheinbaren Kontrast überbrückt Preetorius in der einleuchtendsten Weise.
Wie bei dieser romantischen Landschaft das Motiv, die Stimmung von außen her, von einem Gedicht kam, so ist in anderen Fällen der Vorwurf der Staffage maßgebend für den Charakter der Landschaft. Etwa eine „Flucht nach

Ägypten“, eine „Grablegung“, eine in der Landschaft ruhende junge Frau ist darzustellen, und sogleich nimmt die Landschaft den Charakter dieses Motivs in der Stimmung an. Oder ist es vielleicht umgekehrt? War die Landschaft das Primäre und schien sie in ihrer ausdrucksvollen Art dem Künstler dazu berufen, solchen Darstellungen zur Folie zu dienen? Da das Schaffen eines so temperamentvollen Künstlers wie Willy Preetorius aus rätselhaften Tiefen der Persönlichkeit quillt, ihm selbst wohl oft unergründlich, so wird er sich über diese Dinge selbst nur schwer Rechenschaft zu geben vermögen. Auf alle Fälle entstanden mit solchen Bildern Werke, die von wundervoller Einheit und Geschlossenheit sind, Landschaft und Staffage eins, die Gestalten wie herausgeboren aus der Natur und diese Natur ihr Saal, ihre Atmosphäre, der einzig mögliche Raum, wo sie atmen können.

Willy Preetorius, 1883 in Mainz geboren, in Darmstadt herangewachsen, zuerst Architekt, dann in Weimar zum Maler ausgebildet (neben L. v. Hofmann wirkte dort besonders das Vorbild Theodor Hagens auf ihn), heute in München wirkend und schaffend, nachdem er sich in dem stillen Ammerseedorf Unterschondorf, Pfitzner benachbart, ganz gefunden — dieser Künstler ist kein einseitiger Theoretiker und Spintisierer. Wer ihn etwa aus der hier versuchten Analyse seines Schaffens als solchen erkennen will, geht irr. Er ist tief und versonnen, philosophisch gerichtet, wie jeder, dem es mit seiner Lebensarbeit ernst ist. Aber er ist praktisch genug, um vor jeder Aufgabe seines Faches im weitesten Sinne zu bestehen. Selbst wenn Hans Pfitzner wünscht, daß er für die „Rose vom Liebesgarten“ oder für den „Palestrina“ die dekorative Inszenierung übernimmt, wird er diesem Auftrag gerecht und erfüllt ihn mit Freude und vollem Gelingen. Georg Jacob Wolf

WIRKLICHKEIT UND TRAUM IN DER MALEREI

Unter den Malern tobt immer noch der Kampf zwischen Impressionismus und Expressionismus, zwischen Realismus und Idealismus, oder wie ich es am liebsten mit deutschen Worten ausdrücken möchte, zwischen Gestaltung der Wirklichkeit und Gestaltung des Traumes. Der Konflikt und Gegensatz ist unleugbar da, jede Richtung und Schule weist ihre Theorie vor. Aber nun möchte ich versuchen, das ganze Problem einmal anders zu betrachten, von einem Standpunkt höchster Kulturhöhe aus, und die überraschende Tatsache wird klar werden: die Gegensätze sind nur vorhanden in Zeiten der Zerrissenheit, sobald der ganze heile gesunde Künstlermensch sich zersetzt, dann lösen sich diese feindlichen Gegensätze los und treten schroff auseinander. Diese Parteikünstler sind Fragmentmenschen einer Epoche, der die Totalität verlorenging. In Zeiten vollkommener Kunst sind diese beiden Richtungen zusammengehörige Tätigkeiten eines organischen Ganzen. Impressionismus und Expressionismus verhalten sich dann wie Einatmen und Ausatmen, sie sind gar nicht abzusondern. Jedes Genie besitzt an sich diese beiden Pole, es ist Realist und Idealist zugleich. Der große Künstler saugt die Wirklichkeit ein mit zitternd gespannten Organen, aber dann verwandelt er sie in sich durch die Flammen seines Geistes und gebiert neu daraus das Werk, das nun freischwebend ist wie der Traum.

In der Malerei, und besonders in der Landschaftsmalerei, ist heute dies Ringen und Kämpfen sehr deutlich zu sehen, dieser Streit um etwas, das eben kein Streit sein sollte. Jeder Parteikünstler, der auf die eine Seite schwört, ist in sich verkümmert. Er ist ein typischer Fragmentmensch, der nicht mehr die große Bogenlinie eines Ganzen zu halten vermag. So ficht ein Glied gegen das andere, statt daß sie zusammen dem Herzen und der Seele dienten. Am schnellsten und schönsten wird uns das Problem durchsichtig, wenn wir eine Kultur zur Betrachtung heranziehen, wo eben die Landschaftsmalerei klassisch vollendet war. Diese äußerste Vollendung haben wir in dem China der Sungzeit (1000—1300 n. Chr.).

Wie arbeitet der Sungkünstler, wie steht er zur Wirklichkeit, wie steht er zu der Traumwelt seines Innern? Nehmen wir ein besonderes

LIANG K'AI. SCHNEEWELT

Aus Otto Fischer, Chines. Landschafts-Malerei (Verlag Kurt Wolff, München)

Beispiel. Ein Maler will eine Schneelandschaft malen. Zunächst als Kontrast: wie macht es der einseitige Maler einer zerrissenen Zeit? Da ist der Realist, der hinausgeht in das verschneite Land und nun Einzelstudien macht, er beobachtet den Schnee, notiert sich, daß die Schatten bläulich seien, macht Skizzen, kurz er fängt die Wirklichkeit möglichst genau auf. Was er hinzufügt (wenn er Geist hat), ist vor allem die „Stimmung". Die Wirklichkeit wurde aufgenommen durch den Sehnerv, die Beschaffenheit des Malerauges ist daher das Wesentlichste an dem Bilde. „Ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament", wie die alte französische Formel lautet. Der Idealist nun andrerseits benuzt das Schneemotiv lediglich als ein Teil seiner Seelenwelt. Er malt irgendein reines Weiß, das aber auch in den Wolken sein könnte oder auf dem Mond. Ihn interessiert der wirkliche Schnee kaum, er schließt die Augen und sagt „Schnee" und hat dann seine Innen-Vision, die nur ein Ausdruck für Reinheit, Unschuld oder Unendlichkeit ist. Dieser Maler reißt sich von der Natur ganz los, berauscht sich ganz an seiner Menschen-Idee, die das einzig Wertvolle ist im Kosmos.

So etwa malen die beiden Parteimänner und Fragmentkünstler. Was tut nun der organische Vollkünstler, also in diesem Fall der Chinese der Sungzeit? Er geht ebenfalls hinaus in die Wirklichkeit des Schnees. Aber er sammelt nicht Einzelstudien, zerlegt nicht den Eindruck, schaut den Schnee nicht beobachtend-kritisch an. Er nimmt das ganze Element Schnee als großes Erlebnis in sich auf. Diese Elementarmacht Schnee saugt er völlig in sich auf, er wandert tagelang im Schnee, er lebt mit dem Schnee, er fühlt ihn, er atmet in ihm, er wird ganz und gar ein Liebender, ein Verwandter, ein Angehöriger des Schnees. Die stärkste Wirklichkeit erlebt also der Chinese. Aber diese Wirklichkeit sucht er nicht zu malen. Bevor gemalt wird, ist ein langer, ganz anderer Prozeß nötig. Das Erlebnis der Wirklichkeit Schnee wird in den Schacht des Geistes hineingenommen, es wird auf das Wesentlich-Seelische vereinfacht; nur das vom Schnee wird festgehalten, was ewig ist, was immer wieder der Kern dieses Erlebnisses sein muß, das Symbol-Erleben Schnee. Und diese Vorstellung schwebt nun im Geist ganz frei als Anschauung, so frei wie ein Traumbild der tiefsten Nacht.

Wirklichkeit und Traum sind in dem nun entstehenden Bilde völlige Einheit. Die Wirklichkeit, hineingenommen in die Tiefe, dort umgeformt zum geistigen Extrakt. Sehen wir uns nun solch ein Schneebild der Sungzeit an, was stellt es dar? Da haben wir das Bild des Liang K'ai: eine Schneewand türmt sich und darüber der Schneehimmel: unerbittliches Element, das alles einhüllt. Davor auf verschneitem Pfade zwei winzige Reiter, die sich fragend ansehen. Und daneben ein Baum, der Widerstand leisten wollte und dem die Äste abgeschlagen sind von der Wucht des Schneefalles. Nur ganz matt schleicht der Bach noch durch den Schnee. Das Element Schnee, wie es der Künstler vielleicht durch jahrelange Erlebnisse in sich symbolisierte, das steht hier vor uns. Die Wirklichkeit ist immer noch da in echtester Realität, nirgends ist irgend etwas Phantastisch-Verzerrtes, alles das könnte genau so überall auf der Erde vorkommen, aber trotzdem ist das Ganze Traum, Musik, Seelenwelt, schwebend leichte, selige Geistsubstanz. Der Schnee ist daher auch nur Mittel zu einem Höheren. Der Maler dient einer Idee, aber keiner blassen, ausgeklügelten, sondern der Idee, wie sie aus dem realen Erlebnis sich als Resultat ergibt. Daher könnte man das Bild auch nennen: das Schicksal, das Notwendige, die Allmacht der Elemente.

Der Streit zwischen Impressionismus und Expressionismus, zwischen Realismus und Idealismus muß hier verstummen. Er ist sinnlos. Denn dieser Künstler hält beide Seiten in Einheit. Er steht weit offen dem Außen, läßt einströmen in voller Flut das Wirkliche, aber dann schließt er auch fest die Türe des Ich, damit im Innern der Kristall des Erlebnisses wachse und reife und sich kläre, bis als Schöpfung dies Neue dann heraustritt und reinste Idee ist.

Es ist dies das Ziel der Malerei und unsere Künstler müßten von ihrem Boden aus zu derselben Stufe sich erheben. Aber das geschieht nicht durch Debatten und Theorien. Die Vorbedingung ist: man muß eben ein ganzer, heiler, organischer Mensch sein. Man muß beide Pole umfassen und die gewaltige Schöpferkraft in sich haben, um das Außen umschmieden zu können im Innern, so daß ein Drittes entsteht, welches beides enthält, sowohl das weiteste, echteste, sinnlichste Außen, wie auch den Abgrund, die Magie, das Geheimnis der Tiefe.

Hier liegt die Lösung: du mußt erst ein vollkommener Mensch sein, wenn du vollkommene Kunst schaffen willst.

Rudolf von Delius

CASPAR DAVID FRIEDRICH. WINTERLANDSCHAFT

Ausgestellt im Kunstsalon P. Rusch, Dresden

CASPAR DAVID FRIEDRICH. SOMMERLANDSCHAFT

Ausgestellt im Kunstsalon P. Rusch, Dresden

C. D. FRIEDRICHS FRÜHESTE BILDER „SOMMER“ UND „WINTER“

Die beiden hier abgebildeten Landschaften Friedrichs sind von besonderer Bedeutung für das Werden seiner Kunst. Sie entstanden 1808 als die ersten größeren Ölbilder des Künstlers, der sich bis dahin nur der Sepiatechnik bedient hatte. Seitdem Goethe im Jahre 1805 zwei Sepiablättern des Dresdners einen Preis erteilt und eine lobende Kritik dieser beiden Blätter veröffentlicht hatte, war Friedrichs Name weit über Dresden hinaus rühmlich bekannt geworden. Bald schon sah eine kleine Schar feinfühlender und ahnender Kunstfreunde in Friedrich den Reformator der Landschaftskunst, und im besonderen sahen sie in ihm den schöpferischen Gestalter nordischer Vorstellungswelt und nordischen Naturgefühls; man verglich ihn mit Jean Paul, mit Young, man nannte ihn einen „christlichen Ossian der Malerei“. Als 1808 bekannt wurde, daß „Friedrich jetzt auch in Öl male“, teilte dies sogar die Wiener romantische Zeitschrift „Prometheus“ als bedeutungsvolles Ereignis mit: „Herr Friedrich, den man bisher nur aus seinen originellen Stücken in Sepia kennt, wird diesmal die ersten Ölgemälde aufstellen.“ Gemeint waren damit eben unsere beiden Landschaften. Einen sehr ausführlichen Bericht über diese neuen Werke Friedrichs veröffentlichte Semmler bereits im Märzheft des „Journal des Luxus“: „Jetzt beschäftigt ihn der doppelte Cyclus der Jahreszeiten und Lebensalter. Er wird ihn in vier Landschaften ausdrücken. Doch kann ich Ihnen von diesen, da sie zwar gezeichnet, aber noch nicht alle in Farben ausgeführt sind, nur wenig sagen.“ Es folgt dann eine kurze Beschreibung der erst angelegten Winterlandschaft und eine ausführliche Würdigung der bereits vollendeten „Sommerlandschaft“.

Die Sommerlandschaft mit dem Liebespaar, Friedrichs Pastorale, übertrifft um ein bedeutendes die zeitgenössischen Leistungen, die Veduten und Kulissenszenerien, in dem Gefühl für die befreiende Weite des Raumes, in der organischen Gestaltung des sich hebenden und senkenden Geländes, im Rhythmus und der Melodie der Linienführung und in der Zartheit der farbigen Übergänge. Doch verraten manche Spuren das Erstlingswerk: die Komposition ist vergleichsweise locker und ohne Spannung, und das Malwerk ist noch zaghaft und vorsichtig; noch vermeidet die aquarellhaft dünn aufgetragene Farbe kräftige und starke Klänge. Im Winterbild, das noch in demselben Jahre vollendet worden ist, handhabt Friedrich sicher das neue Mittel. Von besonderer Kühnheit, ohne Vorbild, das kalte Stahlblau des undurchdringlichen Winterdunstes, der schwer über den Schneefeldern lastet. Kühner noch, — nach dem Jahrhundert der Geselligkeit — der Mut zur unerbittlichen Darstellung der Öde und der erschreckenden Einsamkeit, des Verfallens und Erstarrens. Seit Ruysdaels Judenkirchhof die erste tragische Landschaft. Dies Bild ist die Keimzelle einer ganzen Gruppe von Winterlandschaften, deren wichtigste das „Mönchsbegräbnis“ im Berliner Schloß und die spätere Fassung des Bildes in der Nationalgalerie sind.

Die beiden Bilder sind die Vorboten jener Schöpfungen Friedrichs, in denen das innerste Wesen der Romantik, das Streben nach dem Unendlichen, seine großartigste Form findet: noch in demselben Jahre 1808 entsteht das „Kreuz auf dem Berge“, bald danach schon der „Mönch am Meer“ und das große „Riesengebirge“, die wahrhaft faustischen Werke jener Zeit.

Wir wissen nicht, ob Friedrich auch die beiden andern Bilder dieses Zyklus, der bereits 1807 in vier Sepiablättern vorlag, vollendet hat. Das Thema, die Verbindung von Jahres- und Tageszeiten mit den Stationen des Lebens, das Gemeinsame des Schicksalhaften im Natur- und Menschenleben, beschäftigte ihn schon längere Zeit und hat ihn noch lange beschäftigt; 1810 und in den folgenden Jahren hören wir wieder von einer Fassung dieses Themas in vier Blättern; 1826 stellt er einen Zyklus von sieben Kompositionen in Sepia aus (es sind wohl die Blätter in Hamburg), und das Bild bei Frau Siemssen in Greifswald entstammt demselben Gedankenkreis.

Seit Runges „Tageszeiten“ von 1803 hat sich mancher Dresdner Künstler um diesen Stoff bemüht; aber nur Friedrich gelangte über die Allegorie hinaus zur anschaulichen Schöpfung der „Erdlebenbildkunst“.

Jähnig

LUDWIG VON HOFMANN. BRANDUNG
Ausgestellt in der Galerie Arnold, Dresden

NEUES VON LUDWIG VON HOFMANN

In der Galerie Arnold zu Dresden sah man kürzlich im Hauptsaale zwei Dutzend neue Gemälde von Ludwig von Hofmann. Nach all dem „Modernen" von Dresdner Kunst, das man im vergangenen Jahre sah, schaut man mit Entzücken die „Schönheitswelt, die dieser Künstler einst mit leichtem Zauberstab erschlossen hat" und die er heute noch malt, ohne eine starke Entwicklung oder gar einen Wandel durchgemacht zu haben. Schon vor anderthalb Jahrzehnten lasen wir in Springers Kunstgeschichte: „So malt er denn mit leichter Hand die Natur in den trunkenen Farben, in denen sein Poetenauge sie erschaut. Wälder, Täler und blühende Gefilde tauchen auf von üppiger blendender Pracht. Zarte schlanke Jünglings- und Mädchengestalten wandeln darin umher, baden und tanzen und trinken am Quell in paradiesischer Nacktheit oder kleiden sich in bunte flatternde Gewänder, die ein Strahl der Sonne vergoldet ...". So ist es noch heute. Von den Expressionisten hat Hofmann nur andeutungsweise dann und

LUDWIG VON HOFMANN. STRASSE IN RAPALLO

Ausgestellt in der Galerie Arnold, Dresden

wann angenommen, was seiner individuellen Natur am ehesten entspricht: Strenge des Aufbaus, Vereinfachung der Formen, aber er hat das geschickt oder unwillkürlich einheitlich verknüpft mit dem Urspünglichen seiner Kunst. Und so sehen wir noch heute bei ihm schöne Menschen in ruhigen, beherrschten Bewegungen, lebend in harmonischem, zwecklosem Dasein, feine malerische Wirkung in wohlabgewogener Bildfläche und teppichhafter Anordnung in paradiesischer Natur. Eine Entwicklung kann man nur allenfalls in den Bildern finden, bei denen ausdrücklich italienische Motive die Anregung zu den Landschaften gegeben haben: das Umbrische Tal, Assisi, Rapallo u. a. Aber im allgemeinen ist es doch immer wieder das Land idealer Landschaft, die Welt des zeitlosen Arkadien, wo Hofmanns idyllische Szenen spielen. Die schroffe Wirklichkeit ist nicht das Ziel dieses Künstlers; er läutert sie zu örtlich unbestimmter Schönheit, wie er auch den Menschen in dieser idealen Landschaft weitab führt von leidenschaftlich-temperamentvoller Ausdruckskraft zur stillen Freude paradiesischen Daseins. Musikalisches Leben weht durch diese Bilder, die echt deutsches Empfinden geboren hat in einem sehnsüchtigen Träumen nach einer schöneren Welt. Die leuchtenden, reinen Farben geben diesen von Leidenschaft und starken Erschütterungen fernen Bildern das Festliche, das sie zum Schmuck jedes Heims, zur Freude jedes natürlich empfindenden Menschen macht. Möge uns diese ideale Schönheitskunst nie verlorengehen!

P. Sch.

J. G. SOLANA

BITTGANG

JOSÉ GUTIERREZ SOLANA. STIERKAMPF IN SEPULVEDA

JOSÉ GUTIERREZ SOLANA

Der Madrider Maler José Gutierrez Solana ist dem großen spanischen Publikum nicht sehr viel bekannter als dem deutschen. Wohl sind neuerdings eine Reihe seiner Schöpfungen in den Besitz öffentlicher Sammlungen gelangt, so die „Rückkehr vom Fischfang" in das Nationalmuseum für moderne Kunst in Madrid, die „Dirnen" in das Museum von Bibao, und auch in Hände von Malern wie der „Dorfkarneval", den John S. Sargent, und das „Nachtasyl", das Ign. Zuloaga erworben hat. Aber populär wie Zuloaga ist Solana nicht. Unlängst hat der geistvolle katalanische Feuilletonist Eugenio d'Ors dem Schriftsteller Solana im Madrider „ABC" eine von Verständnis getragene Würdigung zuteil werden lassen, worin er Solana den modernen Valdes Leal nennt. Der Vergleich mit dem andalusischen Maler des 17. Jahrhunderts ist insofern richtig, als Solana mit ihm nicht nur einen unbestechlichen Wirklichkeitssinn teilt, sondern auch eine Vorliebe für die Betonung alles Vergänglichen, die Neigung zur Darstellung des Schreckhaften und Schaurigen. Solana verzichtet bei seinen Schilderungen spa-

J. G. SOLANA

RÜCKKEHR
VOM
FISCHFANG

JOSÉ GUTIERREZ SOLANA. KARNEVAL

nischen Landes und spanischer Typen vollkommen auf jene europäische Abschleifung, auf die pariserischen virtuosen Effekte, die Zuloaga nicht entbehren zu können glaubt. Ist er somit alles andere als brillierend, so wirkt sein Ernst, seine fast fanatisch zu nennende Eindringlichkeit und Sachlichkeit um so stärker. Das Zähe, Schwerflüssige seiner Malerei erklärt sich nicht aus einem Nichtkönnen, sondern ist ein Nichtanderskönnen. Selbst die Bilder der Brüder Zubiaurre wirken mondän und freudig neben den seinen. Mit dem angeborenen Naturalismus vereint sich bei Solana ein anderes spanisches Charakteristikum: die Neigung zu einer mustermäßigen Reihung der Figuren, zu Vordergrundskompositionen. Aber in der Art, wie der Künstler als Maler die Dinge nebeneinandersetzt, liegt eine ebenso persönliche Wirkung wie bei seinen literarischen Beschreibungen. So viel er auch zeigt, so angefüllt von belebten und unbelebten Dingen seine Bilder auch sind, so knapp ist die Diktion, dafür aber treffsicher. Wenn ich von „Unbelebtem" in Solanas Arbeiten spreche, so ist das eigentlich nicht richtig, denn gerade darin liegt eine Hauptkraft seiner Kunst, gerade dem Unbelebten, Masken und Puppen, ein unheimliches Leben zu verleihen. So naturalistisch der Künstler auch veranlagt ist, so ist doch keines seiner Bilder als einfacher Naturausschnitt zu nehmen, ja häufig kann man von einer repräsentativen Umformung sprechen, vor allem erzielt durch die

Gruppierung der einzelnen Elemente, so bei der „Bittprozession“ (Rogativas) und dem „Stiergefecht in Sepulveda“.
Die Armen, Bedrückten, Ausgestoßenen, die Bevölkerung der Vorstädte, die traurigen kastilischen Nester, die ernsten, baskischen Fischerstädtchen — all dies sind die Lieblingsmotive für die melancholisch-nachdenklich eingestellte Kunst Solanas. Dazu gesellt sich die Welt der Bohème, der Zirkusmenschen, das Milieu der Tandler und Marktschreier und jene andere der Prozessionen und Pasos, der spanischen bekleideten Heiligenstatuen und Gruppen, die Welt fanatischen Glaubens und jene finsteren Aberglaubens. Solana rührt an die Sphäre des Spukhaften, Phantastischen mit besonderer Freude. Die Häufung der naturalistischen Details, die Wiedergabe des Bric-à-brac bei den Händlern wird durch die besondere Kunst des Malers in eine ganz eigen geartete Welt verwandelt.
Der Herbheit und Seltsamkeit seiner Anschauung entspricht das ernste Kolorit durchaus. Schwarz-Weiß-Gelb wird bevorzugt und mit diesen Farben werden starke malerische Klänge hervorgerufen. Der Maler kennt das Geheimnis der Schönheit gerade dieser Farben, mit denen geniale Meister gleich Daumier zu allen Zeiten besonders nachhaltige Wirkungen erzielt haben.

August L. Mayer

JOSÉ GUTIERREZ SOLANA. PROZESSION

HEINRICH NAUEN. STILLEBEN MIT KRESSEN

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

STILLEBEN UND BLUMENSTÜCKE VON HEINRICH NAUEN

In einem Vortrage hat Wilhelm Worringer jüngst das Wort Atelier-Separatismus zur Debatte gestellt. Immer mehr werden die Künstler aus dem gemeinschaftlichen Leben herausgedrängt und auf ihren „Separatismus" angewiesen. Die moderne Innenarchitektur trägt mehr als alle soziologischen Bindungen zu dieser Vereinzelung bei. Es ist, als ob der Maler von heute in einem luftleeren Raume schaffe.
Aber er schafft. Die Wände der Ausstellungen sind mit Bildern dicht behängt, jedes eine stumme Bitte. Gleichgültigkeit stolpert an ihnen vorüber, Kritik verbohrt sich, Schaulust erntet flüchtigen Gewinn — wo bleiben die Käufer? Ich bewundere jeden Maler von heute, der nichts als Maler sein will und zu stolz ist, dekorativen Gesetzen sich unterzuordnen, als einen Helden. Jeder von ihnen ist ein Don Quijote in jenem höheren Sinne, in dem unsere neue Erkenntnis die ewig-wahre Phantasiegestalt des großen Spaniers zu erblicken gewohnt ist. Ernsthafter Kritik aber erwächst mehr denn je die Pflicht, aus dem Wust des Vielzuvielen auf das hinzuweisen, was Dauer verspricht und auch jener nicht zu vergessen, die in einem rastlosen Leben die Früchte ihres Fleißes von anderen ernten sehen.

*

Der Düsseldorfer Heinrich Nauen ist ein ganz ausgesprochener Kolorist, der wirklich nur in Farbe denkt. Ich persönlich mache kein Hehl daraus, daß ich von seinen Schöpfungen die Stilleben am meisten schätze. Für ihn sind sie keine nature morte, wie der Franzose zu sagen pflegt, sondern ein strotzend Lebendiges. Mit einer ganz unverkünstelten Freude an kräftigen und bunten Farben, die wie eine Mitgift seiner niederrheinischen Heimat wirkt, verbindet Nauen ein malerisches Können, das von Jahr zu Jahr an Impulsivität zu gewinnen scheint. Ist er ein Virtuose? Kein Vorwurf scheint mir unangebrachter. Schon dadurch, daß er manchmal so prachtvoll daneben haut — was einem „Virtuosen" niemals gelingen wird — beweist er ein Künstlertum, dem es nur an einer gewissen Geschmackszutat fehlt, um den allgemeinen Beifall, die allgemeine Resonanz zu finden, die seine Kunst fraglos verdient.
Zum Bilde zu kommen, ist des Malers tiefster Wunsch, da sagt der Gegenstand nichts. Träger und Ausdruck des Bildes ist für Nauen die Farbe. Der farbige Aufbau ist ihm alles. Und wahrlich, ein heißes Temperament, das weit entfernt ist etwa von der kühlen Überlegung, mit der ein Schuch das Zufällige zu einem Geordneten arrangiert, spricht sich in der Malerei der bunten Herbstblumen, der saftigen Gartenfrüchte und der perlmutterfarbenen Mittelmeerfische aus, die Nauen in den letzten Jahren mit wachsender Vorliebe gemalt hat.
Das hier farbig abgebildete Kapuziner-Stilleben scheint zum Wertvollsten zu gehören, was der Künstler in dieser Folge von Blumenstücken hervorgebracht hat. Und zugleich ist es ein Stück guter, mehr als nur handwerklich guter deutscher Malerei von heute und wird als solches seine Bedeutung behalten. Das Grün, das vom lichten kalten Blaugrün über intensives Grün zum Gelbgrün überleitet und das Rot — lichtes Gelbrot, reines Zinnoberrot und tiefes Braunrot — sind meisterlich zusammengestimmt. Ein bezauberndes Stück Malerei ist besonders die herabgeglittene Kapuzinerblüte. In der anscheinend ganz zwangslosen und doch so kunstvollen Anordnung dieses Blumenstückes offenbart Nauen eine gewisse Grazie und Heiterkeit, die bei manchen seiner figuralen Kompositionen zum Schaden der Gesamtwirkung vermißt wird.
Im Gegensatz zu diesem Gemälde sind die von Gustav Pauli für die Hamburger Kunsthalle erworbenen „Weißen Dahlien", auf Blau und Weiß gestimmt — das stärkste Blau im Ornamente des rechten Kruges, das lichteste Weiß in den Blumen — dazwischen einige kleine Blumen von Rot, Rotrosa und tiefem, reinem Rot. In den Früchten Grün, stumpfes Gelb und Rot. Ich bin davon überzeugt, daß man in einer Zeit, der das Tendenziöse des Bildstoffs, das so oft einen Rückfall in verblichenes Genre verbirgt, nicht mehr so wertvoll erscheinen wird, wie das heute noch der Fall ist, diese und ähnliche Beispiele unprahlerisch guter Malerei und einer bei aller Kraft sehr feinfühligen Farbenwahl viel höher stellen wird, als das heute geschieht.

Walter Cohen

Die Reproduktionen erfolgen mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf und Berlin.

HEINRICH NAUEN. WEISSE DAHLIEN

HEINRICH NAUEN. STILLEBEN

J. EBERZ. MITTELWAND DER TAUFKAPELLE IN DER ST. RUPERTUSKIRCHE FREILASSING

J. EBERZ. TAUFE DURCH DEN HL. RUPERT

JOSEF EBERZ

Künstlers Erdenweg ist Wandern und Suchen. Gehen, Tasten, Taumeln, Irren, Stürmen — je nach Temperament. Aber nie das Ziel verlieren. Je klarer sich das Ziel ausdrückt, dem gesamten Schaffen, auch da, wo dieses scheinbar von ihm abzweigt, aufprägt, um so stärker setzt sich der Künstler als Persönlichkeit durch; denn letzten Endes ist Ziel und Persönlichkeit etwas Zusammenhängendes, in sich Bedingtes wie Blick und Blickpunkt. Dem kritischen Betrachter liegt es dann ob, aus der Vielgestaltigkeit, in die sich mehr oder minder jede reichere Natur verästelt, das Eindeutige herauszulösen, das künstlerische Wesen auf eine Formel zu bringen.
Wenn wir in dieser Absicht an Josef Eberz herantreten, so legt sich uns ziemlich rasch die innere Linie bloß. Sie ist ein fast fanatischer Drang nach Ekstase. Ekstase, die sich in den verschiedensten Phasen des Liebesproblems kristallisiert. Der Begriff Liebe spannt sich hier weit. Er umfaßt Eros und Karitas und die exaltierte Mystik der heiligen Therese.
Das erotische Problem drängt zum Religiösen. In der Verwirrung der Kriegsjahre war Eberz trotz tief erregter Anteilnahme an den Nöten und Erschütterungen der Zeit einer der wenigen, dessen Kunst nicht in Tendenz verfiel. Damals entstand in der sonnigen Herbsteinsamkeit des Rheingaus der Zyklus „Kloster Eberbach", eine Architekturphantasie von phantastischer Schön-

J. EBERZ. TAUFKAPELLE FREILASSING. RECHTE SEITENWAND

J. EBERZ. BEMALUNG EINER TREPPENWAND

heit, bekenntnishaft in ihrer Inbrunst, schöpferisch mitschwingend in der Mystik des Baugedankens.
Dann verschiedene Gemälde, die heute zum großen Teil in Wiesbadener und Kölner Privatbesitz sind; darunter die Motive aus dem Kirchhoffschen Garten in Wiesbaden. Wie in Eberbach die Architektur, so ist es hier die Flora, aus der Eberz das Exotische aufgreift und zu berauschenden Wirkungen bringt. Seine Blumen, seine Pflanzen atmen eine narkotische Sphäre aus, und diese ist es auch, die seine Menschen umlullt. Seine Gestalten, etwa wie der „Frühling" im Wiesbadener Museum, stehen leidend in dieser Sphäre, von ihr bedrückt und belastet wie von einem Fatum. In tief leidenschaftlichen Farben bebt Wollust, qualvoll hinschwelende Glut, die nicht in helles Lodern kommt. Diese Menschen leiden unter der Leidenschaft. Sie finden in ihr nur Hemmungen, keine Erlösung.
Das Grübelnde und Suchende, das unter der Stimmung beirrender Schwüle in diesen Motiven verborgen liegt, führt über sie hinaus. Wir haben dieses Gefühl fast bei allen figürlichen Darstellungen des Künstlers. Der auf den ersten Blick etwas plumpe Ausschnitt „Der Trommler" löst sich in eine Menge beziehungsvoller Feinheiten auf, ein Geflimmer von psychologischem Hin und Her, Zerrissenheiten und Einheiten. Man verfolge das Spiel der Blickrichtungen, das zu einem aufregenden Drama wird. In „Mariagraete als Pierrot" ist die Last der seelischen Atmosphäre auf eine Einzelfigur konzentriert. Die Schlaffheit der Haltung sammelt alle Spannung in sich auf, die der nächste Augenblick entfesseln wird. Das zierliche Persönchen hat etwas von einer schlafenden Blüte, einer Glockenblume. Bald wird sie sich erschließen. Eberz hat die junge Wiener Tänzerin schon einmal gemalt, im kurzen Ballettröckchen. Das Bild war in der Neuen Secession München 1923 ausgestellt. Es wirkte durch die nachdenkliche Anmut, die er in das Sujet brachte. Der „Pierrot" ist ungleich tiefer erfaßt; schon als Motiv an sich. Besondrer Reiz liegt in der Darstellung der Hände, die zusammen mit dem Kopf die Winkel eines Dreiecks bilden, wozu der gesenkte Blick die Richtlinien gibt. Sehr interessantes konstruktives Spiel!
Aber es bleibt nicht beim Spiel. Den Schlüssel dazu geben die Landschaften, in denen das stürmische Aufwärtsdrängen des Künstlers sich fast heftig verdeutlicht. Ein Aufenthalt in Italien brachte reiche Früchte. Die italienische Landschaft mit ihren starken Steigerungen, ihrem eigentümlich sich eingliedernden Rhythmus der Architektur, der immer wiederkehrenden Melodie der gewunden aufsteigenden Gassen und Weinbergmauern sagte hierfür besonders zu. Die Sprache wird ekstatisch. Man denkt zuweilen an Greco. In diesen letzten Jahren beschäftigten den Künstler neue Probleme. Er wandte sich der Wandmalerei zu. Die ersten äußerst glücklichen Versuche entstanden in der Villa des Professors Kanter in Feldafing. Leichte, graziöse Phantastik; durchaus dekorativ. Romantik aus dem Geist Eichendorffs. Dann das Wandbild „Freude" in der Münchner Gewerbeschau 1923 (seinerzeit in der „Kunst" abgebildet); 1925 Wandbilder in der Veranda der Villa Gutmann und im Musikraum der Villa Eisenberg, beide in Nürnberg. Dann kam der Auftrag, die Taufkapelle der neuen Pfarrkirche zu Salzburghofen-Freilassing bei Salzburg auszumalen, dem mittlerweile auch der weitere, die Ausmalung der gesamten Kirche, folgte. Vorläufig ist die Taufkapelle vollendet.
Als Thema wählte Eberz: der heilige Rupert, Salzburgs Gründer und erster Bischof, die Taufe spendend. Dieses äußere Thema ist gewissermaßen nur der Anlaß zum innern. Jetzt endlich findet der Künstler ein Motiv, das ganz nach seinem Sinne ist: die christliche Liebe. Das Erosproblem, das immer wiederkehrender Gegenstand dieser Kunst ist, erscheint nun fast wie ein Vorspiel. Aus der Schwere und Schwüle des Sinnenlebens erhebt sich in feierlicher Läuterung das Motiv der helfenden mystischen Liebe. Die Darstellung, die drei Wände füllt, ist gedacht als ein den Beschauer umfließender Liebesstrom. An der linken Wand beginnt es: Heiden, die zur Taufe drängen, ergreifendes Verlangen in Blick und Gebärde. Dann die Mittelwand: der Heilige tauft. Und an der rechten Wand: beglücktes Hinwegwandeln der von dem Sakrament Begnadeten, tiefe Inbrunst erfüllten Begehrens. Die Welt ist versöhnt durch den Strom des Erbarmens, der von der neuen Lehre ausgeht und in diese Welle der Erlösung mündet auch die Natur ein, wird gleichsam in ihren Rhythmus gezogen. So fügt sich als gewollte Form die Kurve des segnend geneigten Hauptes des Heiligen und jene seines erhobenen Armes in die Höhenlinie des dahinter sich hinziehenden Bergzugs. Die Gestalt des Missionars wächst mythisch mit

JOS. EBERZ

AMALFI
VALLE DE'
MOLINI

JOSEF EBERZ. DER TROMMLER

der Gegend zusammen, in die seine Lehre eindringt.

Über dieser irdischen Szene spielt feierlich eine himmlische. Engel rauschen hier in seligem Jubilo zwischen Spruchbändern umher. Es ist fast wie im Mittelalter, wo die Kunst noch im Himmel zu Haus war und immer die Luft voller himmlischer Wesen schwirrte. An der Mittelwand aber erscheint die heilige Dreieinigkeit, zu unterst die Taube, dann der Erlöser auf dem Regenbogen und darüber die Halbfigur Gottvaters. Diese drei Gestalten ganz schematisch dogmatisch, sozusagen nur Andeutung in bekannter symbolischer Form des Unfaßbaren, Undarstellbaren, weil hier, wie Dante sagt, „die Macht der Phantasie bezwungen". Alles zielt stark auf die Gesamtwirkung, auf das Religiöse und Feierliche der Stimmung, als deren letztes das Sehnsucht weckende Wehen und Rauschen der schönen Engelsflügel in der Erinnerung bleibt.

Mela Escherich

FERDINAND LIEBERMANN. ERWARTUNG

FERDINAND LIEBERMANN

Das Schaffen und die Werke des seit vielen Jahren in München tätigen und auf den Ausstellungen im Glaspalast hervortretenden Bildhauers Ferdinand Liebermann erscheint in sich so einheitlich und geschlossen, daß man dafür einen gemeinsamen Ursprung in einem inneren Richt- und Zielpunkt suchen muß. Nicht als ob es ein an sich bestimmtes Thema, ein Schema, eine Form wäre, die sich Liebermann zurechtgelegt und die ihm gestattete, alle ihn berührenden, ihm sich eröffnende Erscheinungen damit auszuprechen. Ganz das Gegenteil! Die Natur stellt ihn, wie jeden Künstler, mit jedem Erlebnis auch immer wieder vor eine Entscheidung, wofür er eine neue Entsprechung in seiner Kunst suchen muß. Es besteht bei aller Verschiedenheit der Äußerung für ihn eine innere, zwingende Notwendigkeit, einen adäquaten Ausdruck zu suchen, der in dem Problem Ausdrucksplastik beschlossen ist.

Um das besser einzusehen, muß man sich einen Augenblick auf das besinnen, was vorher da war. Der Naturalismus, den auch Liebermann noch in seinen Studienjahren auf der Münchner Akademie vorfand, schulte seine Leute auf eine gewisse Sicherheit hin, Form und Bewegung des

FERDINAND LIEBERMANN. TÄNZERIN

FERDINAND LIEBERMANN. ERLEUCHTE UNS!

Körpers anatomisch richtig darzustellen. Es war eine Tätigkeit, die den Leib photographierte und die Seele vergaß. Mit einemmal kam die Einsicht, daß auch in der Plastik vor allem die Beseelung wiedergewonnen werden müsse. Da immer schon der Mensch das vornehmste, ja fast ausschließliche Objekt dieser Kunst war, so lag nahe, Empfindung und Ausdrucksbewegung unseres Körpers nicht allein nur von mechanischen Ableitungen und Gesetzen zu abstrahieren, sondern den beseelten Geistkörper in seinem Mienenspiel selbst in den Mittelpunkt des eigentlichen künstlerischen Problems zu stellen. Man wurde aufmerksam auf das, was der Schauspieler in seiner Kunst vollbringt. Freilich besteht ein wesentlicher Unterschied darin, daß jener sein Material im eigenen Körper besitzt, der Plastiker hingegen sein Körpergefühl und -empfinden erst in eine materielle Form bringen muß. Das mimische Spiel des Körpers ist für den Plastiker in erster Linie auch ein Formproblem — im gewissen Sinne eine Art Materialisationsphänomen! Wobei der in Stein, Holz und Bronze arbeitende Bildhauer stets sich auch der Grenzen und Möglichkeiten seines Materials bewußt bleiben muß. Daß das nicht ohne Schwierigkeiten abgeht, ist klar. Nicht ohne Kampf wird ihm das Schöne gelingen, denn jede solche Schöpfung bedeutet eine Auseinandersetzung zwischen Idee und Form, Geist und Material, Natur und Kunst!

Die Kunst Ferdinand Liebermanns zeigt uns, daß gerade die innigste Beseelung der Form sich oft nur in ganz feinen Bewegungen und Rhythmen auswirkt und daß es auch hier leichter ist, mit lauten dekorativen, als mit feinen lyrisch gestimmten Elementen zu arbeiten.

„Wenn du mich nicht verlässest, Genius!" läßt Goethe den Künstler sagen. Wie eine solche Adoration erscheint der vergeistigte Kopf mit geschlossenen und doch sehenden Augen; das Bild einer Abgeschiedenen und doch noch Fortlebenden.

Der Statue „Venus" liegt mehr als nur äußerliches Motiv zugrunde. Wohl hat sie ihren Schwerpunkt im statischen, aber zugleich geht auch durch diese Figur eine leichte Regung, ein Vortasten, Fühlen, die ihre Parallele auch im Ausdruck des Kopfes und in der Haltung des Oberkörpers findet. Ein Werk, ganz Statue und doch wie ein Krug bis an den Rand gefüllt mit flutender innerer Bewegung.

Wieder anders geartet sind die „Tänzerinnen", die in Gebärden und mimischer Bewegtheit mit stärkeren plastischen Gesten arbeiten. Man kann die Gefühle, die diese mimischen Gesten ausströmen, mit Worten nicht umschreiben. Man müßte sie anders übersetzen. Der Rhythmus dieser Figuren ist Musik.

Die beiden am Boden lagernden Figuren, die Liebe Harrende und auf dem Boden Hingegossene und der in sich ruhende müde Held, zeigen den heroischen Gang und die Erdenschwere unseres Daseins. Das Weib soll bluten um der Liebe und der Mann um des Lichtes und um der Idee willen. Doch drängt ein Letztes in uns nach Erlösung und Erleuchtung und will hinauf und empor. Ein Symbol gleichsam dieser Idee scheint uns die Figur: „Erleuchte uns."

Wie ein Ausschnitt aus einer Symphonie mit dem schematischen Motiv „Ausdrucksplastik" erklingt es für unser Empfinden aus Ferdinand Liebermanns Schaffen. Wir sehen ihn auf seinem vorgezeichneten Wege erst auf der Mittagshöhe stehend. Er weiß genau, wohin er will. Er kennt auch die Dämonie und die Irrlichter, die gerade auf diesem Wege ihm lauern, wobei keine Gefahr für ihn besteht, ins Materielle abzusinken, wohl aber an der Überfülle von Unsinnlichkeiten, die materielle Form zu schwächen. Da er aber diese Klippe gut kennt und ihr bei seinem bisherigen Schaffen immer auszubiegen wußte, wird er daran auch nicht scheitern. So möge ihm denn die Fülle der Gesichte zuströmen, er wird sie im prometheischen Ringen mit Stoff und Geist, Form und Materie bezwingen und dem innerlich Geschauten Form und Gestalt verleihen. Für jeden solchen Künstler gilt das Bibelwort: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn."

A. Heilmeyer

FERDINAND LIEBERMANN. „TRANCE“

Ferdinand
Liebermann

FERDINAND LIEBERMANN. AKT. ZEICHNUNG

EIN BRIEF RODINS

... Wie die Natur sind Michelangelo, Beethoven, diese großen Wohltäter der Menschheit, Besitz von denen, die mit ihnen arbeiten wollen. Wir gehorchen ihnen, und sie geben uns das Verständnis für die Größe unserer eigenen Natur. Gleich dem Vogel im Nest werden wir von diesen Halbgöttern gehütet und angefeuert, bis unser Herz sich aus eigner Kraft emporschwingt, um dann wie die Flamme in ewigem, erwachtem Drang sich nie mehr genügen zu lassen. Der Mensch altert voller Erfahrungen und wird auch weise, sein Herz ist aber noch frei geblieben. Er träumt und denkt an das Nest, aber nur um sich neu aufzuschwingen und wie ein feuriger Adler bis zu Gott selber vorzudringen.

Ich liebe diese große Kunst des Lebens, die man Zuneigung nennt. Die, welche sich fürchten, sie zu schenken, sind immer arm, aber die, welche in der Liebe stehn, sind vom Glanz umstrahlt. Das Leben ist gewaltig und glorreich und uns nah. Der Himmel ist versteckt und überläßt uns nur die Sehnsucht. Ehe wir ihn besitzen, müssen wir seiner würdig werden durch das Begreifen des Lebens... Welches Glück für mich, daß ich manchmal durch den Schatten der göttlichen Gedanken ziehen darf, denn ich bin sein Weg, durch den Instinkt, den er mir gegeben und den ich entwickeln muß. Die einen durch die Lust, andre durch den Schmerz, viele durch beide, gehn wir alle zu ihm. Wir sind sein Werk, wir sind seine Kraft, wir sind seine Vielgestaltigkeit. Die Gefühlsarmen mögen ihr Leben nach Interessen aufbauen, es ist wohl nötig, aber die, welche reich an inneren Gütern sind, sollen hier schon im Himmel leben, wenn auch im irdischen Kreis. Man sage nicht, daß einige hier bestraft werden sollen. Die Sorgen treffen uns nach jedem unserer Fehltritte. Das ist genug. Alles ist bezahlt. Es gibt Unschuldige, das sind die Bannerträger des Universums, und die Jahrhunderte bewundern sie und wandeln sich nach ihnen. Sie sind unser Stolz ... Möge mein Geist nie der Trockenheit verfallen und immer von Dichtung und Erinnerung genährt werden, bis zu meinem letzten Augenblick ...

(Aus den „Künstlerbriefen", Verlag W. Jess, Dresden)

PICASSO ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER KUNST

Ich staune über die mißbräuchliche Verwendung, die man dem Worte „Entwicklung" angedeihen läßt. Ich entwickle mich nicht, ich bin. Es gibt in der Kunst weder Vergangenheit noch Zukunft. Die Kunst der Griechen oder der Ägypter ist nicht Vergangenheit; sie ist heute lebendiger als je. Veränderung bedeutet nicht Entwicklung. Wenn ein Künstler seine Ausdrucksweise ändert, so heißt das, daß er sich in seiner Denkweise gewandelt hat — was einem Menschen, selbst einem Künstler, stets erlaubt ist.

Ich habe immer für meine Zeit gemalt. Ich habe mich nie mit Sucherei belastet. Was ich sehe, stelle ich dar, manchmal in der, manchmal in jener Form. Ich grüble weder, noch experimentiere ich. Wenn ich etwas zu sagen habe, sage ich es so, wie ich es glaube, tun zu müssen. Es gibt keine Übergangskunst. Es gibt nur gute oder weniger gute Künstler.

Wenn uns ein Neugieriger, ein Journalist oder ein Kunstliebhaber besucht, erwartet er, wir müßten von vorgefaßten Gedanken und Defini-

FERDINAND LIEBERMANN. ABWEHR

tionen überströmen, die unsre Kunst erklären oder ihr gar einen lehrhaften Wert geben; das lehne ich ausdrücklich ab.
Man möchte uns nicht nur als Schöpfer von Bildern anerkennen, man möchte uns auch zu Theoretikern und Schlagwortfabrikanten machen. So hat man Gedankenanthologien von Ingres, von Delacroix gemacht. Man ist davon begeistert. Aber welcher Gedanke ließe sich mit seinem „Sardanapal" vergleichen?
Sie erwarten von mir, daß ich Ihnen sage, daß ich Ihnen definiere: Was ist Kunst?
Wenn ich es wüßte, würde ich es für mich behalten. Ich suche nicht, ich finde. Pablo Picasso

FERDINAND LIEBERMANN. TÄNZERIN

RUDOLF SCHIESTL MARIA IN DER WIESE

RUDOLF SCHIESTLS GRAPHIK

Nicht selten begibt sich dies im Kunstbetrieb der Gegenwart: Ein Künstler, dessen Name einst zu allererst genannt wurde, wenn auf die Führer und die Spitzenleistungen einer neuen Bewegung die Rede kam, wird von der hastigen, Welle über Welle schleudernden Entwicklung künstlerischen Denkens und Formens „überholt".
Er ist Persönlichkeit geworden und ruhender Pol, hat seine Lebensaufgabe erkannt und gefunden, und ist, in ganz natürlicher Weise, aus dem lauten künstlerischen Treiben der nächsten Generation ausgeschieden. Wie es aber nun einmal im Kunstbetrieb geht: der, von dem man nicht mehr auf allen Gassen und in allen Gazetten hört, wird vergessen. Bis eines Tages sein gesammeltes, reifes, in der Fülle seines Reichtums und seiner Eigenart erstrahlendes Werk aufs neue für ihn wirbt, und er innerhalb der unsicher verlaufenden, auf- und abwogenden Strömungen als ein Klassiker, der von der siegreich genommenen Höhe in das Getriebe blickt, erkannt wird.
Fast genau so ist es Rudolf Schiestl ergangen. Wer sich der Zeit kurz nach 1900 und ihres Kunstlebens, besonders in seinen Münchner Ausstrahlungen, erinnern kann, dem ist der Name Rudolf Schiestl, der damals oft mit Ignatius Taschner und Fritz Böhle zusammengenannt wurde, als

Die in diesem Aufsatz reproduzierten graphischen Arbeiten von Rudolf Schiestl sind im Verlag von Julius Schmidt, Inh. Rudolf Dressler, München, der den Gesamtverlag der Schiestlschen Graphik inne hat, erschienen. Seinem freundlichen Entgegenkommen verdanken wir die Erlaubnis zur Wiedergabe der hier gezeigten Blätter.

RUDOLF SCHIESTL. SINGENDER SCHÄFER

RUDOLF SCHIESTL. AUS DER FOLGE „WALLFAHRT NACH NIKLASHAUSEN“

der eines der meistverehrten Graphiker seiner Zeit, einer der für zukunftsvollst gehaltenen Plakatkünstler geläufig gewesen. Schiestl indessen legte auf derlei äußere Erfolge wenig Wert, verinnerlichte sein Wesen und seine Kunst mit nachdrücklichster Bewußtheit, lenkte von der Illustrationstätigkeit weg und war sehr beglückt, als er im Jahre 1910 nach Nürnberg an die Kunstgewerbeschule berufen wurde, um dort für den verstorbenen Bek-Gran als Professor für Graphik tätig zu sein. Da konnte Rudolf Schiestl nun frei von äußeren Rücksichten ganz nach innen leben. Allerdings schwand er darüber jenen, die nur für die lauten Erscheinungen des Tages Interesse haben, ein wenig aus dem Gesichtskreis. Bis im Spätjahr 1926 die Graphische Sammlung des bayerischen Staates in München eine imposante Überschau über Rudolf Schiestls Graphikwerk brachte, ihn in seiner Entwicklung als Graphiker innerhalb mehr als eines Vierteljahrhunderts vorführte. Nun erscheint er den Zeitgenossen als ein abgeklärter, innerlich vollendeter, seines Zieles wohl bewußter Künstler. Die Zeit hatte ihn nicht überholt, er selbst war nicht stehengeblieben. Vielmehr hat sich Rudolf Schiestl in der Stille weiterentwickelt. Nicht veranlaßt durch modische Strömungen, sondern als ein lebensvolles Individium Zelle an Zelle setzend und sich hinaufbauend als künstlerischer Organismus.

Bevor ich dem Werke Schiestls einige Worte zuwende, soll in Kürze sein Lebens- und Werdegang skizziert sein.

Rudolf Schiestl ist am 8. August 1878 in Würzburg geboren. Die Geburtsstadt wurde in ihrem Gesicht künstlerisch bedeutungsvoll für ihn, obwohl er seiner Abstammung nach kein Franke ist. Schiestls Vater war Tiroler, Schiestls Mutter Tirolerin, beide stark stammesbewußt, beide aus Bauerngeschlecht hervorgewachsen. Der Vater Matthäus war Bildhauer und besonders als Restaurator schöner gotischer und barocker Holzfiguren in einer weitläufigen Werkstatt viel beschäftigt. Seine drei Söhne Heinz, Matthäus und Rudolf hat er in seine Werkstatt gestellt; ihre früheste Berührung mit der Kunst war also eine ausgespro-

RUDOLF SCHIESTL. TITELBLATT ZUM „TOD VON BASEL"

chen praktische. Da gab es Heilige zu reparieren und neu zu fassen, Altarblätter zu renovieren und aufzufrischen, aber auch mehr manuelle Arbeiten, Vergoldungen, farbige Fassungen usw. zu leisten. Eine gründliche Kenntnis des fränkischen Kunstschatzes wurde durch die sonntäglichen Ausflüge in die unter- und mittelfränkischen Weindörfer, nach Creglingen in die Herrgottskirche, nach all den schönen Plätzen im Taubertal usw. erworben, dabei aber auch der Blick für die Schönheit der fränkischen Landschaft geschärft. Abends, zu Hause, nach getaner Werkstattarbeit, nahm man Schongauers und Dürers Stiche und Schnitte vor, auch Cornelius, Schwind und Richter wurden beschaut und gingen in die Vorstellungswelt des jungen Kunstbegeisterten ein. Mit 19 Jahren bezog Rudolf Schiestl die Münchner Akademie. Er kam erst in Hackls Zeichenklasse, dann zu Stuck, erkannte dankbar an, was er da lernen konnte, aber war doch schon zu sehr in der Praxis gestanden, als daß er sich recht in die Schule hätte finden können. Er mußte auch um sein tägliches Brot arbeiten.

Im Jahre 1901 stellten sich die ersten starken Erfolge mit großen farbigen Lithographien ein, 1903 kam der erste stattliche Preis bei einem Plakatwettbewerb. Anschließend erfolgte mit diesen selbsterworbenen Mitteln eine italienische Reise, die für Schiestl die aufschlußreiche, leidenschaftlich begrüßte Bekanntschaft der italienischen Primitiven und ihrer fabelhaften Temperatechnik vermittelte. In der Heimat traten zu den primitiven Italienern die frühen Oberdeutschen, über allem aber das Bild der Heimat: die traulichen Mainstädtchen, wo Schiestl im Sommer skizzierte, zeichnete und malte.

Der Graphiker Schiestl wandte sich etwa um 1906 vorwiegend der Malerei zu, stellte auch fast ausschließlich Gemälde aus, die stets begeisterte Freunde und Käufer fanden, und erst mit der Berufung nach Nürnberg kam das graphische Moment in seinem Schaffen wieder mehr zur Geltung. Denn in Nürnberg konnte er gleich zu Beginn seiner Lehrtätigkeit eine alte Kupferdruckpresse erwerben, und nun hob ein frohes und eifriges Schaffen an. Wien und Paris sah der Künstler noch vor dem Krieg, dort

RUDOLF SCHIESTL. SPOTTMESSE 1525

machte ihm Breughel, hier Millet tiefen Eindruck. Dann brach der Krieg aus. 1916 wurde Schiestl zum Heeresdienst eingezogen.
Wieder in der Heimat, in Nürnberg, im Lehramt, wurde Schiestl nach der jahrelangen ausschließlichen Beschäftigung mit Schwarzweiß, wie er selbst sagt, von einem kaum stillbaren Hunger nach glühenden Farben erfaßt, dem er auf recht drastische Weise gerecht wurde: er malte im Jahre 1919 einige zwanzig Hinterglasbilder phantastischen und religiösen Inhalts. Daneben aber faßte ihn auch die Sehnsucht, sich mit der Technik des Holzschnitts gründlich auseinanderzusetzen, und seitdem gehen Malerei und Graphik, wie zu Beginn seiner künstlerischen Wirksamkeit, auch im heutigen Schaffen

RUDOLF SCHIESTL. HOPFENERNTE

Schiestls wieder einträchtig und sich gegenseitig fördernd und befruchtend einher.

Als Schiestl mit seinen farbigen Lithographien vor mehr als 25 Jahren begann, lagen beide Wege vor ihm offen: der zum Maler und der zum Graphiker. Sein Sinn für farbige Gestaltung war nicht minder rege und schien nicht weniger bildungsfähig als seine Fähigkeit, die Dinge in die Welt der Graphik zu übersetzen. Der tiefe innere Widerspruch zwischen beiden Ausdrucksformen: daß die eine, an Form und Farbe gebunden, im wesentlichen Anschauungskunst und Wirklichkeitsabschilderung ist, die andere, für die die materielle Seite der Stoffe weniger in Betracht kommt, mit ihrem elastischen Werkzeug das Lebendigste und Bewegteste in phantastischer Weise darzustellen hat: dieser Widerspruch tritt bei Schiestls Schöpfungen kaum zutage; es ist, als ob der gute Genius, der dem glücklichen Gestalter die Hand führt, ihm gleichsam spielend darüber hinweggeholfen hätte.

In stofflicher Hinsicht könnte man, rein obenhin zugesehen, manche Arbeit Rudolf Schiestls in die Kategorie „Heimatkunst" einreihen, wenn sich damit nicht der Begriff von etwas Muffigem, von etwas im Horizont allzu Eingeengtem verbände. Sobald man den Begriff mit den Landschaften Schiestls zusammenbringen will, mit diesen Oden und Epigrammen auf die fränkische Landschaft, auf weite Fernblicke zum Flußlauf des Mains hinab, auf Darstellungen von Hopfengeländen und Weinbergen, von echt fränkischen Dörfern im welligen Land mit Erntepracht und Früchtesegen, widerspricht solchem Beginnen das kosmische Naturgefühl des Künstlers, das ich überall herausfühle. Diese Ausschnitte aus der Frankenlandschaft sind ihm zweifellos mehr als nur Motive der Landschaft, der heimatlichen Landschaft. Er fühlt vor jedem Ausblick in die Natur „die ewige Zier" im Geiste Goethes, das Walten des Unerkannten, des dunkel Geahnten. So ist auch ein Blatt wie die „Maria in der Wiese" für ihn ein Zusammenklang von Irdischem und Überirdischem, d. h. die göttliche Erscheinung der Himmelskönigin ist gleichsam aus der Natur herausgeboren. Damit wird sie über-lokal und über-zeitlich, und der Begriff

RUDOLF SCHIESTL

BERGFEST

RUDOLF SCHIESTL. WALLFAHRER

Heimatkunst reicht nicht aus, dies zu umschreiben. Er ist auch für Blätter wie die „Wallfahrer“, fränkische Heilsucher, die vielleicht nach Gößweinstein wandern wollen, oder für die Darstellung des Jahrmarkts oder der Bergkirchweih auf dem „Walberla“, dem allfränkischen Freudenort bei Kirchehrenbach, nicht weit und tief genug. Und noch weniger vermag er die Holzschnitte und Pinselzeichnungen auf Stein, die Szenen und Gestalten aus dem Bauernkrieg von 1525 zu umschreiben, zu erschöpfen. Natürlich sind dies fränkische Bauern und fränkische Landschaften und fränkische Kulturaltertümer. Aber sie sind nicht aus der heimatlichen Nähe gesehen, nicht in die Grenze der Landsmannschaft eingespannt, sondern auf den Hintergrund der Weltgeschichte projiziert. Die „Spottmesse“ ist ein Blatt von grandiosem Wurf. Nicht minder der „Pfeifer von Niklashausen“, der sozusagen das Motto für den bevorstehenden Zyklus der „Wallfahrt nach Niklashausen“ bildet: in diese Blätter, die wildes, heißes Geschehen wild erregter, nicht mehr von Besonnenheit geleiteter, sondern nur ihrem heißen Trieb folgender Menschen ins Bild übersetzen, ist auch Rudolf Schiestls Form zu intensiver Wirkung aufgerissen; etwas Zuckendes, Wildes, Jähes ist in diesen Blättern, und die derbe, an den altdeutschen Meistern studierte volksmäßige Holzschnitt-Technik steht ihnen wohl an, ist die einzige, ihnen angemessene Ausdrucksform. Wie sie auch in den halb satirisch, halb harmlos-lustig gemeinten Bildern zum „Tod von Basel“, Arbeiten, die besonders in dem prächtig ausbalancierten Schwarz-Weiß zu den technisch vorzüglichsten Holzschnitten unserer Zeit gehören, allein am Platze ist und einen Ausdruck des künstlerischen Willens Rudolf Schiestls bewirkt, der restlos wiedergibt, was dem Künstler vorschwebte.

Georg Jacob Wolf

RUDOLF SCHIESTL. FERNBLICK

KARL HOFER. HÄUSERGRUPPE

Frühjahrsausstellung Kunstverein Hannover

FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG IM KUNSTVEREIN HANNOVER

Die diesjährige „Große Kunstausstellung" in Hannover, die fünfundneunzigste der langen Reihe seit der Gründung des Hannoverschen Kunstvereins im Jahre 1833, stellt einen bedeutsamen Fortschritt dar über die noch etwas zaghaften Ansätze der Vorjahre. Es ist deutlich zu spüren, wie hier mit zäher Energie und klarem Zielbewußtsein gearbeitet wird, den alten Ruf wiederzugewinnen und noch zu übertreffen.
Die Teilnahme an Dingen der Kunst in Stadt und Nachbarschaft zu beleben und ihr frische Substanz zuzuführen, ist das Streben des Kunstvereins, der mit Kraft und Einsicht den alten Vorsatz wiederaufgenommen hat, in der jährlichen Frühjahrsausstellung einen möglichst vollgültigen, ansehnlichen und reizvollen Querschnitt des deutschen Kunstschaffens zu zeigen. Es war eine gute Idee, die Anziehungskraft der diesjährigen Ausstellung durch die Ausschreibung eines Preises zu unterstützen; zweifellos ist dadurch das Gesamtbild der Schau sehr erfreulich erweitert und bereichert. Der Preis ist Carl Hofer zugesprochen für sein Bild „Häusergruppe", das damit in den Besitz der hannoverschen Kunstsammlung übergegangen ist.
Die Ausstellung umfaßt im ganzen 453 Werke der Malerei, Graphik und Plastik, und die zwei oder drei Generationen schaffender Kräfte, die

EMIL ORLIK. WEIBLICHER AKT MIT MASKE

Frühjahrsausstellung im Kunstverein Hannover

unter uns lebendig wirksam sind, sind daran ziemlich gleichmäßig beteiligt. Der achtzigjährige Max Liebermann zeigt ein neues Selbstporträt, prachtvoll konzentriert auf das malerisch und sachlich Wesentliche, und daneben zeugen eine helle, duftige Kinderszene und ein dunkles, kräftiges Gartenstück von der unverkümmerten Lebensfrische des Meisters. Ein Fischstilleben und ein Mädchen mit Früchtekorb weisen die temperamentvolle Handschrift Max Slevogts. In drei feinen und reichen Landschaftsstücken, insbesondere einem Potsdamer Winterbild, offenbaren sich das kultivierte Auge und die vornehme Geste Ulrich Hübners; neben solchen delikat gedämpften Malereien bekommen Philipp Francks hart in hellste Helle gerückte venezianische Veduten einen Stich ins Grelle. Graf Leopold v. Kalckreuth hat ein schönes, stilles Mädchenbild „Christine" geschickt, das sich sachte, aber sicher, vermöge der spürbar hineingemalten lebendigen Wärme, die Neigung der Betrachter erwirbt und stärker fesselt als drei andere, jüngere und farbigere Arbeiten des Malers. Zwei Doppelporträts von Leo v. König bewähren eine außerordentliche Stärke und Tiefe der Charakteristik. Kluge, beherrschte Porträts und Strandbilder von Ernst Oppler, Landschaften und eine „Schlafende" von Eugen Spiro, Bildnisse und Stilleben von E. R. Weiß zeigen die sichere Höhe des Könnens ihrer Urheber, die sich in klar erkannten Grenzen stetig auswirkt. Auch Emil Orlik, von dem neben einem Porträt der Jurjewskaja ein weiblicher Akt mit Maske besonders interessiert, gehört in diesen Kreis, dem auch Willy Jaeckel, wie drei sehr wirkungsvolle Frauenbildnisse dokumentieren, neuerdings nahegerückt ist. Walter Klemm zeigt sein ruhiges Können in zwei gefälligen Winterbildern.

Einige starke Aquarelle von Christian Rohlfs und zwei ältere Bilder Emil Noldes von herber, saftvoller, willensstarker Männlichkeit führen den bunteren Reigen der Jüngeren an, die, durch die Schule des Expressionismus gegangen, an verschiedenen Stationen des Weges zur „neuen Sachlichkeit" halten. Carl Hofers preisgekrönte „Häusergruppe", ein klares und ruhiges, vom früheren „braunen" Hofer durch die eigenartige Lichtheit der Farbgebung sich abhebendes Bild, ist für die neue Phase bezeichnend, ebenso ein durch Sicherheit des Baus hervorstechender weiblicher Akt desselben Malers. Max Pechstein zeigt sich von mehreren Seiten: die „Hängematte" stammt noch aus der Nachbarschaft Heckels, ein „Lesendes Mädchen" schwelgt in dick aufgetragenen, starken Farben, aber den dauerndsten Eindruck gibt ein großes Fischstilleben, auf dem vor schieferdunklem Grund aus braunem Packpapier, blauem Tiegel und silbrig glitzernden Fischen ein stark und sicher geformtes Ganzes von ansehnlichem Format erwächst. Reizvoll und lehrreich ist das Beieinander mehrerer Landschaften Erich Heckels, von denen die eine, frühere im jugendlichen Brio erregter, voller Farben prangt, während die neueren sehr sanft in zartesten Tönen und ganz leisen Harmonien von Grau und Blau und Grün, im Grunde nicht weniger schwelgerisch, sich ergehen. Von Schmidt-Rottluff ist ein kräftiges, malerisch gekonntes Quitten-Stilleben zu sehen, von E. L. Kirchner das ganz souverän gegebene Aquarell einer Berglandschaft. Erich Waske erscheint in einer reizvoll komponierten Ätnalandschaft mit Krugträger am interessantesten. Auch Röhricht, Kerschbaumer, Melzer, Krauskopf, G. W. Rößner, Klossowski, Bató sind mit charakteristischen Stücken gut vertreten. Cesar Klein und Tappert verharren in der Abwandlung dekorativer Momente. Auch Max Kaus, von dem eine farbig sehr ansprechende „Frau vor dem Spiegel" und einige Aquarelle gute Hoffnungen erwecken, ist in seinen größeren Aktgruppen noch etwas in der äußeren Ordnung befangen.

Im Gegensatz zu so viel frischem Leben, mag es auch vielfach noch unsicher nach der neuen Orientierung spähen und ringen, mutet die Beisteuer Münchens ein wenig reichlich saturiert und konservativ an. Drei Porträts von Leo Samberger, eine dunkle Kreuzigung Franz v. Stucks, eine an holländische Altmeister gemahnende Kinderszene Adolf Hengelers, mehrere aus dem Format der „Jugend" in eine nicht ganz adäquate Monumentalität gereckte phantastische Figurenbilder von Julius Diez, eine Gebirgslandschaft von Adolf Schinnerer halten zwar das bekannte, gute Niveau, entbehren aber einigermaßen des lebendigen Pulses des heutigen Tages. Auch Hüther, Unold und Eberz erscheinen ein bißchen erstarrt in einem anderswo seit längerem überwundenen Stadium. Otto Dill gibt wie immer virtuos gekonnte Illustrationen vom Rennplatz und aus der Raubkatzensphäre. Julius Heß und Julius Seyler zeigen temperamentvolle Landschaften.

GEORG KOLBE. TOTENTANZ

Frühjahrsausstellung Kunstverein Hannover

Unter den Werken hannoverscher Maler sind besonders bemerkenswert die leisen, dunkel verträumten Landschaften und Stilleben von Richard Seiffert-Wattenberg, Carl Wiederholds wohlbedachte Farbkompositionen, Bernhard Dörries' andächtig in Menschen und Dingen aufgehende, herb-zärtliche Landschaften und Bildnisse, einige Porträts der Ischi v. König, ein streng aufgebautes Greisenporträt von Wilhelm Horchler, Hans Völkers zur Vertikale drängende Figuren- und Landschaftsbilder und August Heitmüllers in flächiger Stilisierung auf wenige große Züge zusammengedrängte, mehr in die Breite als in die Tiefe gehende Porträts. Daneben wirkt ein Geheimratsbildnis von Wilhelm Kricheldorf-Celle nahezu altmeisterlich. Kurt Schwitters und Carl Buchheister geben die hannoversche Nuance der abstrakten Malerei.

Auch in der Plastik dieser Ausstellung hat Berlin einen Punkt voraus: Ernesto de Fioris Dempsey-Kopf, Georg Kolbes Totentanz, ein Athlet und ein prachtvolles Pferd von Edwin Scharff und die bekannten Kleintierskulpturen der Renée Sintenis erscheinen als die besten und reifsten Gaben. Daneben bewährt Alex Oppler seine ältere Art in einer gefesselten Barbarin, die etwas reichlich akademisch wirkt, und einer guten Porträtbüste. Fritz Behn-München zeigt sicher geformte Kleintierplastiken und eine Franz-Blei-Büste. Bernhard Hoetger gibt Köpfe in überlebensgroßen Formaten, deren Monumentalität jedoch ein wenig äußerlich und gewaltsam erscheint. Die Hannoveraner August Waterbeck und Else Fränkel haben tüchtige, sicheres Können bezeugende Arbeiten ausgestellt. Eine Überraschung bedeutet der junge Hermann Scheuernstuhl, der mit mehreren Kinderköpfen und einem Mädchenakt starkes Interesse in Anspruch nimmt.

Johann Frerking

JULIUS SEYLER. IM HAFEN VON MOSS

Frühjahrsausstellung Kunstverein Hannover

ALEXANDER JAKOWLEW. DIE TÖCHTER DES HÄUPTLINGS

ALEXANDER JAKOWLEW. PAPYRUS-BOOTE, TEI-TEI GENANNT

ALEXANDER JAKOWLEW

Auch großes Können, Virtuosentum ist angeboren. Nicht nur die Veranlagung. Fleiß, Ausdauer, Unermüdlichkeit, der Drang, sich hineinzubeißen, um technischer Sprödigkeit Herr zu werden, Hindernisse niederzutreten, jene geradezu maniakalische Liebe zum Handwerklichen, ja, Manuellen — das sind Begleitgaben, Hilfskräfte, die die Natur dem also Prädestinierten beigeordnet, um ihn im Kampfe mit der Materie und dem Material zum Siege zu führen. Als solch ein Könner ist Alexander Jakowlew zur Welt gekommen. Zum Schauen und Notieren bestellt. Die drei Jahre, die er in Japan und China, der Wiege der Meisterschaft handwerklicher Selbstzucht, in emsiger Arbeit ausgekostet, haben diese Tugend der gehorsamen, sichern Hand, die im fernen Osten nationale Eigenheit geworden, in ihm verankert. Die Kunst Jakowlews ist ebenso unkompliziert, ist ebenso scharf, klipp und klar zu werten wie seine Zeichnung es ist. Er ist eine einfache, feststehende, sichere Erscheinung. Und doch, will man ihn in die russische Kunst einreihen, wo er restlos hineingehört, wird er zu einer widerspruchsvollen Physiognomie.
Jakowlew bildet die Brücke, die die alte russische Malerei mit der neuen verbindet. Genauer: die der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der um 1920. Er ist aus dem russischen Akademismus hervorgegangen. Er war der russischen Akademie Meisterschüler, ein Wunderkind, ein primus omnium. Mit allem Guten und Schlechten, was diesem Titel anhaftet. Er hat auch nie einen Augenblick sich geniert, ein Könner zu

ALEXANDER
JAKOWLEW

WAND-
GEMÄLDE
„MORGEN“

ALEXANDER
JAKOWLEW

WAND-
GEMÄLDE
„DER TAG“

sein und nicht ein „Genie". Nicht einen Augenblick sich geniert, der fleißigste und arbeitsamste unter seinen Landsleuten zu sein und — kalt wie eine Hundeschnauze.
Jakowlews Liebe zum Gegenständlichen, zum Gegenstand, die ist russisch. Doch diese Liebe des Russen zum Körperhaften atmet Sinnlichkeit. Das Genießen des Gegenständlichen, die Empfindung, dieses Quasi-Betasten, womit die Russen Konkretes beschreiben und malen, das alles fehlt Jakowlew. Er begnügt sich mit dem trocknen Bericht. Diese Trockenheit der Sachlichkeit ist neu, und die „neue Sachlichkeit" hat erst in der Folge sich dazu durchgetrocknet. Jakowlew, zusammen mit Schuchajew, ging davon aus und ist dabei geblieben. Er will nur feststellen und fest hinstellen. Auch Heiterkeit ist russisch. Wieviel Heiterkeit sogar bei Tschajkowski und beim spätern melancholischen Tschechow! Doch Jakowlews Heiterkeit ist wie seine Sachlichkeit, trocken und teilnahmelos.
Russischer Akademismus ist nicht kongruent mit europäischem Akademismus. In dem schönen, etwas finstern Gebäude an der Newa, vor dem die zwei berühmten, aus Ägypten geholten Sphinxe thronen, gehörten nicht so sehr Drill und Pedanterie zur Tradition, wie vielmehr der idealistisch-platonisch revolutionäre Geist, die Fühlung mit der Literatur, mit der Anklage-Literatur, dem großen russischen Geistesleben. Und das stark sozial-ethische und religiöse Empfinden beherrschte auch hier die Zöglinge wie auch die Erzieher bei der Arbeit. Und die Tat, in die solche Strömungen sich umsetzten, waren soziale Sujets und Bildnisse, auf denen das politische, soziale und persönliche Fühlen und Erleben der Menschen ohne Phrase und ohne Pathos gedeutet und geformt waren. Diese ganze Einstellung und Mentalität des Russentums der Vorkriegszeit waren und blieben Jakowlew fremd. Er kannte nie diese Hemmungen und Ablenkungen und konnte daher nach Herzenslust seiner Begabung frönen: sehen und aufzeichnen. Nicht einen Augenblick hat er sich geniert, keine „Ideen" und keine „Ideale" zu haben, kein Kämpfer um die Regierungsform zu sein, sondern nur um die künstlerische Form. Nur sehen. Aber innerhalb dieses Sehens war er absolut russisch: Der sichere, durch Generationen geübte und lebenswahre Blick. Nicht das empfindsame, überkultivierte Auge, wie der Impressionismus es zur Überempfindlichkeit entwickelt hat, sondern der unbeirrte, sachliche Blick für das Reale. (Der neurussische Film beweist noch einmal diese Gabe.)
Auf Konto seines Russentums könnte man auch Jakowlews Lust am Fabulieren buchen. In der Literatur sind — nächst den Franzosen — die Russen beste Erzähler. In der Malerei — wollte man und dürfte man das wahrhaft Malerische abziehen — die besten Erzähler die Russen. Eine weit stattlichere Romanbibliothek als die Belletristik Rußlands sind dessen Historien- und Genrebilder, solche politischen und sozialen Sujets. Hier wie dort, in der Literatur wie in der bildenden Kunst — das ethische Moment: die Liebe zur menschlichen Kreatur. In der Epik: in der menschlichen Kreatur den Helden suchen. Im Historienbild: in dem Helden die menschliche Kreatur zeigen. Man sieht, in der russischen Malerei wie in der Belletristik ist die Kunst des Erzählens nicht Endzweck, sie wird in den Dienst eines Gedankens, meist eines ethischen Gedankens gestellt. Dies ist auch das Geheimnis des russischen Films: die dort filmen nicht, um sich zu demonstrieren, weil sie was zu sagen haben. Und wie das Moralische sich von selbst versteht, so versteht sich Können, Beherrschung des Materials dort von selbst. Doch die Durchschlagskraft verleiht erst der Zwang, hier wie da: sie haben was auf dem Herzen, was 'raus muß. Ist im Film und in der Literatur dies hinreichend, ja, das Höchste, so ist der Malerei das Gedankliche (Tendenz es zu nennen, wäre tendenziös) wohl doch nicht ausreichend. Das schließlich Entscheidende beim Bild ist, oder sagen wir: ist wohl — das malerische Element. Und dies Element ist dem nicht hold.
Diese ganze russische „Mentalität" ist Jakowlew nun gänzlich fremd, unverständlich. Er fabuliert, um zu fabulieren. Kein einziger russischer Maler komponiert mit dieser Leichtigkeit, mit Heiterkeit, mit diesem raschen Blick, mit diesem von seiner eignen Nationalität gänzlich unbelasteten Temperament, wie Jakowlew. Er tritt in jedes Land ganz ohne Ballast, sozusagen nackt ein, ja, wird in jedem Lande neu geboren und sieht mit den Augen des Landes, wo er gerade seine Staffelei aufgestellt hat. Mit kaltem Herzen, hungrigen Augen und unbedingt gehorsamen Händen schafft er überall Leben, Bewegung. Er sieht geradezu mit seinen Fingerspitzen.
Alles jedoch, wie er sich gibt, ist unrussisch. Er hat seine eigne Anmut, hart, trocken, spröde, unsinnlich. Genau so ist sein Humor. Ohne die

ALEXANDER JAKOWLEW. FLUSS LINDI IN BELGISCH KONGO

ALEXANDER JAKOWLEW. LOGE IN EINEM CHINESISCHEN THEATER

berühmte heimliche, noch offenkundige „Träne". Dieses „Gemüt", diese Trockenlegung der Tränendrüse ist modern. Reicht in die Mentalität Neurußlands hinein. Vor kurzem würde man es noch amerikanisch nennen. Doch sieht man näher zu, so unterscheiden sich die neurussischen Kunstformen in der Malerei nicht allzusehr von den alten. Beide sind doktrinär, tendenziös und verbohrt — absolut literarisch. Ob Genre oder Konstruktivismus ist hier nur Äußerlichkeit. Gemalte Schlagworte, und dennoch keine Malerei. Und kaum ist der Konstruktivismus von der Zeitströmung und der Regierung wieder abgesetzt, da sehen wir in Rußland das alte Genrebild wieder in Blüte, wenn auch ohne die akademische Meisterschaft der alten Generation.
Jakowlew aber steht auf seiner Brücke, „von jedem Zweck genesen". Schaut aus, bald nach Osten, bald nach Süden, erspäht einen Winkel, und ist bald ein Bürger dieser Atmosphäre. Diese Anpassungsfähigkeit ist nicht russisch. Doch das Russentum zielt darauf hin.
In Rußland ist man gegenwärtig wieder stark auf der Suche nach Malern, die was erzählen können, nach Malern mit akademischem Können, mit dem „Herzen am rechten Fleck". Früher nannte man sie Wanderaussteller, deren Führer der noch immer unübertroffene Greis, der Kosak Ilja Repin ist. Und Jakowlew, der größte Könner unter den gegenwärtigen Russen, mit der Leichtigkeit, mit welcher sein Auge ein Stück Leben erfaßt, umfaßt und verarbeitet, d. h. komponiert, wäre für Neurußland der Mann. Nur hat er das „Herz" weder am rechten Flecke, noch am unrechten — er hat es überhaupt nicht. Er kennt nur das eine Ziel, abzuzeichnen. Aber beweisen will er nichts, kann es auch nicht. Und daß er nicht will, was er nicht kann, diese Schwäche wird seine Stärke. Die Not seiner Malerei wird die Tugend seiner Zeichnung.

Pawel Barchan

ALEXANDER JAKOWLEW. CHINESISCHE SCHAUSPIELERIN

ALEXANDER JAKOWLEW. DER „BAO-BAB-BAUM“ IM SUDAN

A. JAKOWLEW. MADJEMA, DER HAUPTMANN DER REITEREI DES SULTANS SCHERKI-MUSSA IN MARADI

ALEXANDER JAKOWLEW. BRÜCKE DER EINGEBORENEN. FORT ARCHAMBAULT

ALEXANDER JAKOWLEW. „DIE FREUDEN DES LEBENS.“ WANDGEMÄLDE

ALEXANDER JAKOWLEW. AUSSCHNITT AUS DEM „SIEGESZUG DES LUCULLUS“. WANDGEMÄLDE

ALEXANDER JAKOWLEW. DAME IN SCHWARZ

ERNST DE PEERDT. STILLEBEN

STILLEBEN VON 1850—1926

ZUR AUSSTELLUNG IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

Die Galerie Matthiesen in Berlin veranstaltete eine Ausstellung „Das Stilleben in der deutschen und französischen Malerei von 1850 bis zur Gegenwart". Es war die einzige große Berliner Ausstellung dieses Winters, bei der der Versuch gemacht wurde, deutsche und französische Malerei gleichzeitig zu zeigen. Man stellte dabei mit Vergnügen fest, wie gleichwertig den vorzüglichen und oft überschätzten französischen Malern die deutschen gegenüberstehen.
Es ist schon eine gewaltige Front meisterlicher Künstler, die die vielgelästerte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Vielleicht liegt gar das Schwergewicht dieser Epoche in der Malerei. Selbst der überzeugte Anhänger der gegenwärtigen Kunst sieht mit Staunen und Respekt jene bedeutsame Phalanx, die von Courbet bis zu Corinth reicht und der wir heute nur wenige zur Seite zu setzen haben.
Die Romantik war gestorben. Eine Epoche, die rückwärts in die Vergangenheit gewandt und, deutlich von der Überlegenheit der Literatur beeinträchtigt, nach einer Spiritualisierung ihrer Kunst gestrebt hatte. Ein neues Geschlecht trat auf den Plan, das nichts von Weltabkehr wissen wollte und das breitbeinig im Dasein stehend

und im frischen Gefühl für die Dinge dieser Welt, die Erde mit neuen Augen zu erblicken glaubte. Man fühlte mit der ganzen Überlegenheit eines neuen Geschlechtes die Welt als eroberte Provinz vor sich liegen und empfand deutlich den souveränen Abstand den Dingen gegenüber, der erst den ganzen Selbstgenuß der Farben und Formen ermöglicht.

In einer solchen Zeit mußte das Stilleben eine ungewöhnliche Bedeutung erreichen. Dem Franzosen Courbet, der die feuchte Kostbarkeit der Früchte in reifen Farben einfing, steht der Deutsche Thoma mit der liebevollen Heiterkeit seiner Blumenbilder gegenüber.

Der viel zu wenig bekannte Franzose Fantin-Latour mit einem der schönsten Bilder der Ausstellung, eine Weinkaraffe mit Obst und Blumen (Abb. S. 311) findet sein Gegenstück in dem viel zu wenig bekannten Deutschen Scholderer, von dem man ein paar herrliche Früchte und Blumen sieht. Man erblickt Blechen, Leibl, Sperl, Schuch, Trübner und entdeckt das einzige Stilleben, das Hodler als junger Maler gemalt hat. Eine „nature morte“ von Daumier stellt „Richterinsignien“ mit der Eigenheit seines skurrilen dämonisch-ironischen Striches dar. Delacroix' Blumen führen einen feurigen Schlachtentanz auf. Cézanne wirkt recht blaß. Um so bedeutender der Holländer van Gogh. Manet umtastet die ganze Kostbarkeit der Erscheinung. Renoirs Rosen haben die tiefe Kraft, die später einer allzu gefälligen Süße Platz macht.

Der Referent, bedenklich gestimmt, ob er in den Feierlichkeiten des letzten Jahres den Maler Corinth vielleicht nicht doch überschätzt habe, hielt erstaunt inne vor den brausenden gewaltigen Blumen des toten Meisters, die nicht nur die im gleichen Raum hängenden Slevogts fortbliesen, sondern überhaupt kaum noch Zeitgenossen neben sich duldeten.

Auch die junge Generation: Vlaminck, Pechstein, Kokoschka, Hofer, Becker-Modersohn, Derain, Picasso, Schrimpf war mit ausgezeichneten Bildern vertreten und verhalf der Ausstellung mit zu ihrem verdienten Erfolg.

Bruno E. Werner

AUGUSTE RENOIR. BLUMEN IN SCHALE

H. FANTIN-LATOUR

STILLEBEN

RAMA SCHIESST MIT ÇIVAS BOGEN UND GEWINNT DADURCH DIE HAND SITAS

DIE RAMA-RELIEFS VON LARA DJONGGRANG*)

Die letzten Ausläufer der großen hinduistischen Kunstbewegung, die vom Nordwesten Indiens über die ganze Halbinsel bis zum malayischen Archipel vordrangen, sind die Rama-Reliefs des Tempels von Lara Djonggrang (Prambanan) in Java. Sie hängen eng zusammen mit den Skulpturen von Boro Budur. Dieser größte buddhistische Tempelbau auf Java ist allbekannt. Wenn auch seine Gründungszeit nicht ganz genau festliegt, so wissen wir doch, daß sie zwischen 750 und 850 n. Chr. angesetzt werden muß. Wir werden bei dieser Datierung unterstützt durch die Tatsache, daß dieses Bauwerk von den Çailendras gestiftet wurde, jenem großen Fürstengeschlecht, das etwa in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts in dem Goldland Sumatra ein großes buddhistisches Reich, Çrivijaya, gegründet hatte. Der Beginn desselben fällt zusammen mit dem Untergange des großen Reiches, das der buddhistische Herrscher Çri Harsavardhana regierte. Seine Herrschaft erstreckte sich über ganz Indien vom Vindhya-Gebirge bis zum Himalaya. Harsa (606—647) war bemüht, den Buddhismus auszubreiten und verknüpfte seine Politik vielfach mit der Religion. In diese Zeit fällt die Ausdehnung des Buddhismus nach Tibet und nach Sumatra. Bei dem Glaubenseifer dieses Fürsten und der propagandistischen Tendenz seiner Regierung können wir annehmen, daß in seinem Reiche der eigentliche Mittelpunkt zu suchen ist, von dem diese religiösen Beeinflussungen ausgingen. Zugleich mit der buddhistischen Lehre verbreitete sich buddhistische Kunst. Das geistige Zentrum dieser Bewegung war die Hochburg des nördlichen Buddhismus, Nalanda. Dorthin wanderten die chinesischen Pilger und dort lehrten die größten Apostel der nördlichen Schule.

Während nach Harsas Tod der Buddhismus in seinem Reiche erlosch und sein Gebiet in einzelne kleinere Fürstentümer zerfiel, wurde die buddhistische Tradition seiner Regierung von den Pala-Fürsten in Bengalen weitergepflegt. Beachtenswert ist nun, daß nach dem Tode Harsas das Reich Çrivijaya sich zu einer großen Macht zu entwickeln beginnt und während der Jahre 650—750 stetig an Einfluß zunimmt. Von dieser Zeit an nimmt das Reich von Sumatra den umliegenden Staaten gegenüber eine überragende Stellung ein. Es wird sogar zwischen den Pala-Fürsten in Bengalen und den Çailendras auf Sumatra ein Bündnis geschlossen, das durch eine bisher noch nicht edierte Urkunde, die in Nalanda aufgefunden wurde, bestätigt wird.

Die Çailendras von Sumatra gründeten auf Mittel-Java Kolonien und während dieser Zeitperiode errichteten sie dort den Boro Budur. Die Periode ihrer Machtentfaltung in Java fand aber ein jähes Ende und wir müssen den Sturz ihrer Herrschaft dort etwa auf das Jahr 850 ansetzen. Damit war ihr überragender Einfluß gebrochen und sie mußten sich nach Sumatra zurückziehen. Ihr Reich existierte noch weiter bis 1024, in welchem Jahre es einem Angriff des südindischen Cola-Fürsten erlag.

Der Buddhismus und die Kunst des Reiches der Çailendras und ihrer Kolonien auf Java stammt also aus einem der hervorragendsten Kulturmittelpunkte Nordindiens. Die auf uns gekommenen Überreste von Nalanda zeigen eine starke Verwandtschaft mit mitteljavanischer Kunst, jedoch so, daß Nalanda als Vorbild anzusehen ist. Somit könnte eine Entwicklungsreihe aufgestellt werden, die von der bekannten Schule von Gandhara über Nalanda, den Westen Indiens, Sumatra, Boro Budur zu den Reliefs von Lara Djonggrang führt. Diese sind jünger wie der Boro Budur. Es muß angenommen werden, daß nach dem Sturz des buddhistischen Reiches, der Çailendras auf Mittel-Java, die am Boro Budur beschäftigten Bildhauer auf Java blieben, aber nicht mehr in dem Dienst buddhistischer Fürsten arbeiteten, sondern für die brahmanischen Herrscher von Ost-Java. Die Gründung eines brah-

---

*) Die Abbildungen sind dem Werk: W. Stutterheim, „Rama-Legenden und Rama-Reliefs in Indonesien“ (Quartformat, ein Textband mit 335 S., ein Tafelband mit 230 Abbildungen) entnommen, das im Verlag Georg Müller, München, erschienen ist. In diesem Buche werden die Zusammenhänge javanischer Kunst ausführlich klargelegt und es wird vor allem eine genaue Darstellung der Rama-Legende in Indonesien gegeben.

manischen Tempels in der Umgebung buddhistischer Heiligtümer gibt diesem Bau eine gewisse Tendenz, die gegen den Buddhismus der vertriebenen Çailendras gerichtet zu sein scheint. Nicht nur historisch ist Lara Djonggrang später anzusetzen wie Boro Budur, sondern auch aus stilkritischen Gründen, aus der Lockerung des ornamentalen Beiwerks, vor allen Dingen aber aus der Vermeidung des streng Symmetrischen, das sich am Boro Budur vielfach noch findet.

Die Tempelgruppe von Lara Djonggrang umfaßt sechs Tempel, von denen der Haupttempel Çiva geweiht ist. Merkwürdigerweise findet sich an der Innenseite der Brüstungsmauern desselben der berühmte Relieffries, der die Geschichte Ramas schildert, also einer Inkarnation des Gottes Visnu. Zum Verständnis der abgebildeten Reliefs soll hier kurz der Inhalt der Rama-Sage wiedergegeben werden. Bisher nahm man an, daß das Ramayana, das Kunstepos von Valmiki, die einzige Fassung dieser Sage sei und daß alle anderen Abweichungen auf Mißverstehen und Abänderungen dieser Originalsage beruhten. Es sind aber neben Valmiki andere Traditionen geltend gewesen und Valmikis Epos stellt nur eine Fassung der Sage neben vielen anderen dar. Die den Reliefs von Lara Djonggrang zugrunde liegende Erzählung deckt sich nicht mit dem Werk Valmikis. In der Auswahl der hier dargestellten Reliefs kommt dies weniger zur Geltung. Ich gebe hier die Sage möglichst kurz nach Valmiki.

In Ayodhya regiert der König Daçaratha. Keine seiner drei Hauptgemahlinnen hat ihm einen Sohn geschenkt. Seine größte Sorge ist daher, dem Reich einen Thronerben zu sichern. Er opfert den Göttern, um Kindersegen zu erhalten. Während des Opfers erscheint der Gott Visnu mit einem Trank, den der König seinen Frauen gibt. Diese werden davon schwanger und dem König werden vier Söhne geboren: Rama, Bharata, Laksmana und Çatrughna. Der Dämonenfürst Ravana war durch Askese übermächtig geworden und die Götter fürchten ihn. Visnu erhält den Auftrag, sich auf der Erde als Mensch inkarnieren zu lassen, um ihn zu besiegen. Er tut dies in dem ältesten Sohn des Königs Daçaratha, in Rama. Die Söhne wachsen kräftig heran. Eines Tages kommt der Heilige Viçvamitra zu dem König Daçaratha. Er klagt darüber, daß seine Opfer durch die Dämonen gestört werden und bittet den Herrscher, ihm Rama und Laksmana als Schutz gegen diese mitzugeben. Der König gewährt die Bitte, Rama und Laksmana töten die Dämonenriesen. Dann führt sie der Heilige zu dem König Janaka von Mithila zur Gattenwahl von dessen Tochter Sita. Rama spannt dort den Bogen Çivas (Abb. S. 312) und gewinnt dadurch Sita zur Gemahlin. Auf dem Rückwege besteht Rama einen Kampf mit Paraçurama, den er besiegt. Er erhält von seinem Gegner einen Bogen. Als die Prinzen nach Ayodhya zurückgekehrt sind, will Daçaratha aus Freude über die Erfolge seines Sohnes diesen zum König weihen. Kaikeyi, die zweite Gemahlin des Königs, erinnert aber ihren Gatten an ein ihr gegebenes Versprechen, demzufolge ihr Sohn Bharata zum König geweiht werden soll. Außerdem verlangt sie, daß Rama vierzehn Jahre verbannt wird. Rama unterwirft sich, um seinen Vater nicht wortbrüchig zu machen und geht freiwillig mit Sita und Laksmana in die Verbannung. An seiner Statt wird Bharata zum König gekrönt (Abb. 315). Rama findet mit den Seinen gastfreie Aufnahme bei Asketen, überschreitet den Ganges und wohnt in einer Waldhütte. Dort empfängt er den Besuch Bharatas, der ihm mitteilt, daß Daçaratha vor Trauer um Ramas Verbannung gestorben ist. Er bittet ihn zurückzukehren und die Herrschaft zu übernehmen. Rama gibt ihm seine Schuhe als Zeichen der Stellvertretung mit.

Nach vielen Abenteuern gelangen sie in den Dandaka-Wald. Dort bauen sie sich wieder eine Hütte. — Çurpanakha, eine Schwester des Riesenfürsten Ravana, sieht Rama und verliebt sich in ihn. Da sie als Riesin ein häßliches Aussehen hat, nimmt sie die Gestalt einer blühend schönen Jungfrau an (Abb. S. 316). Als Rama sie abweist, wendet sie sich an Laksmana, der sie ebenfalls verschmäht. Sie will sich nun an Sita rächen, wird aber von Laksmana vertrieben, nachdem er ihr Nase und Ohren abgeschnitten hat. Sie flüchtet zu ihrem Bruder Ravana. Dieser beschließt, Sita zu rauben. Er läßt einen Riesen die Gestalt einer goldenen Gazelle annehmen. Dadurch lockt er Rama von Sita weg, der auf ihren Wunsch die Gazelle zu fangen sucht. Rama erschießt diese schließlich. Sie ruft mit Ramas Stimme um Hilfe. Auf die Bitte Sitas eilt Laksmana fort, um Rama beizustehen. Währenddessen raubt Ravana Sita und bringt sie nach Lanka. Der Vogel Jatayus versucht sie zu befreien und wird dabei schwer verwundet. Auf der Suche nach der Geraubten treffen die Brüder den sterbenden Vogel, der Rama einen Ring Sitas übergibt (Abb. S. 319). Dann ziehen

BHARATA WIRD ZUM KÖNIGE GEWEIHT

DIE RIESIN ÇURPANAKHA HAT SICH IN
EINE SCHÖNE JUNGFRAU VERWANDELT

RAMA UND LAKSMANA. AUSSCHNITT AUS ABB. S. 319

die Brüder nach Süden und treffen das Ungeheuer Kabandha, das sie töten. Kabandha steigt entsühnt zum Himmel empor und gibt ihnen den Rat, den Affenfürsten Sugriva aufzusuchen. Sugriva ist von seinem Bruder Valin aus der Stadt Kitkinda verbannt. Als die Brüder ihn treffen, verspricht er Rama zu helfen unter der Bedingung, daß er seinen Bruder Valin tötet und ihn in die Herrschaft einsetzt. Das Bündnis wird geschlossen und sie gehen zu Valin. Sugriva fordert seinen Bruder zum Kampf heraus. Bei dem ersten Kampf kann Rama nicht eingreifen, da sich die Brüder vollkommen gleichen. Erst als sich Sugriva beim zweiten Kampfgang ein Erkennungszeichen umgebunden hat, kann Rama den Valin durch einen Schuß töten. Sugriva wird König. Er schickt Kundschafter aus, um den Aufenthalt Sitas zu ermitteln (Abb. S. 320). Es gelingt dem Affen Hanumat, Sita in Laúka zu entdecken. Nachdem er die Meerenge zwischen Indien und Laúka (Ceylon) übersprungen hat, tötet er die Schutzgöttin der Insel. Er trifft Sita in einem Hain, gibt sich zu erkennen und schlägt Sita vor, sie auf seinem Rücken zu Rama zu tragen. Sie weigert sich aber, da niemand außer Rama sie berühren darf. Hanumat besteht darnach einen gefährlichen Kampf mit den Riesen und wird gefangen. Man umwickelt seinen Schwanz mit Öllappen und entzündet diese. Hanumat aber springt von Haus zu Haus und steckt die ganze Stadt in Brand, während ihm das Feuer nicht schadet. Hanumat bringt Botschaft zu Rama und dieser zieht bis zur Meerenge, baut einen Damm durch das Meer und gelangt so vor die Stadt seines Feindes. Nach vielen Kämpfen, in denen alle Riesenhelden fallen, tötet Rama seinen Gegner Ravana durch einen Pfeilschuß. Sita unterwirft sich einer Feuerprobe, um ihre Reinheit zu beweisen. Dann kehren alle nach Ayodhya zurück, wo Rama in aller Form zum König geweiht wird. Nachdem Rama und Sita eine Zeitlang glücklich miteinander gelebt haben, erfährt Rama eines Tages, daß seine Untertanen daran Anstoß nehmen, daß er Sita wieder zu sich genommen hat. Er beschließt, sie zu verstoßen. Laksmana führt sie vor die Stadt in den Wald, wo sie in der Einsiedelei des Valmiki, des Dichters des Ramayana, Aufnahme findet. Dort gebiert sie Zwillinge, Kuça und Lava. — Nach vielen Jahren beschließt Rama, das Pferdeopfer zu begehen. Unter den Gästen bei diesem Fest befinden sich auch Valmiki und seine beiden Schüler Kuça und Lava. Sie tragen das Ramayana vor. Der König erkennt seine Söhne. Sita wird herbeigerufen, doch sie will nicht mehr mit Rama zusammenleben, ruft die Erde an und verschwindet vor den Augen Ramas in dem Schoß der Erde. Kurz darauf begibt sich Rama in feierlichem Zuge zur Sarayu, wo er als Gott Visnu mit den Seinen zum Himmel emporsteigt.

DER VOGEL JATAYUS ÜBERGIBT RAMA DEN RING SITAS. RAMA TÖTET KABANDHA, DER ENTSÜHNT ZUM HIMMEL EMPORSTEIGT

RAMA ERTEILT BEFEHL, IN ALLEN GEGENDEN DER ERDE NACH SITA ZU SUCHEN

WILLY GEIGER. CADIX. FEDERZEICHNUNG

CADIX

Mehr als der schönste Fleck italischer Erde, mehr als Cordoba und Granada hat Cadix die Südlandsträume meiner Kinderzeit erfüllt. Hier ist die Sonne so heiß und so nahe, hier wachsen die Bäume in den Himmel und werfen goldbraune Schatten, hier steigt man von Granatbäumen herunter in endlose Geranienfelder und springt in ein Meer, dessen schimmernde Flut voll ist von Seltsamkeiten. Hier wandeln zwischen weißen, hohen Mauern Menschen von stolzer Gewachsenheit mit der Lust zum Abenteuer in fremdartig ausgeschweiften Lidern blitzender Augen, die melancholisch schauen wie jene von Kamelen; hier hängen Rosen von den Fenstern, Glyzinien von den Balkons und man wandelt durch Gärten bei Durchschreiten einer Gasse; hier ist der Himmel blau, grün oder rot, hier öffnet sich die Erde und schiebt goldbraune Bergkegel hervor, auf deren Abhängen die Orangenbäume erglühen. Es ist nicht anders wie in jenen Träumen, die erregtes Blut sich formte.

Man fliegt im Zuge an Salzlagunen und weißen Pyramiden vorbei und sieht von links und rechts das Meer bedrängend näher kommen. Immer schmaler wird die Bahnstrecke. Da bricht das Meer von beiden Seiten tosend heran, so daß der Zug auf schmalster Landzunge wie durch die Wogen zu dampfen scheint. Und nahe vor dir steigt eine weiße Pracht aus den Wellen. Freundliche Häuser drehen sich vorbei, Gärten mit niegeschauten Bäumen rollen sich auf, Reflexe erglühen auf blankem Metall, schwere Schatten schneiden in schmerzende Helligkeiten. Eine dichte Wolke vom Duft der Orangenblüte und jenem aufgehender Mispeln kreuzt sich mit dem belebenden Geruch von Kaffee, der irgendwo gebrannt wird. Häuser rücken näher aneinander, alle mit blumenbesetzten Glaskästen, weiß, sauber, winkend; eine Frau auf lichtem Balkon, deren im Winde an jungen Leib gepreßtes Kleid erbebt wie die Flügel einer der Puppe entschlüpften Zikade, hat Ausdruck in Miene, als stimmte sie ganz überein mit dem, was mich gerade erfüllt. Der Ast eines Eukalyptusbaumes schlägt vorbei, die Zweige beladen mit den aufgeplatzten Fruchtkapseln, deren schwerer Duft blitzartig Sarazenisches zwischen dich und Erscheinung stellt. Man betritt diese Stadt immer wieder

mit der Bereitschaft zu allem. Ohne Geneigtheit zum Ergründen nimmt man hin. Man wird Conquistador, Mönch oder Mörder.

Das Meer hat ein Grün, das aus reinem Indigogrunde tief unten sich löst und mit entlehntem Gelb obenauf wie reinstes Chrysopras liegt. Und noch die blaßgelben Schaumkronen haben Pigmente dieses hinreißenden Grün, das die Wellen auf ein leuchtendes Goldband feinsten Sandes legen. Wie wallende grüne Seide spannt das Meer sich an den kochenden Strand; Schifferkähne liegen wie rote Korallen; Cadix selbst hat sich wie ein Sturmvogel auf das Meer gesetzt. Wie ein „silberner Löffel", sagt Ibn al Khadib. Was wünschen Sie lieber zu schauen: das Wunder des Eskorial oder den Löwenhof der Alhambra? Eine Nacht in Cadix ist die Antwort. In alabasterner Weiße, in allen Wandelbarkeiten, deren diese Farbe fähig ist, liegt diese Stadt unter der tiefblauen Glasglocke, die Goldstaub umweht. Zwei dunkle Oasen in den Mauern: der braune Dom und das schildpattfarbene Kastell, das 15 bis 18 Meter hohe Mauern steil in das Meer hinabschickt, das wie ein Silbergürtel das Steinwerk umschließt. Und weiter links ein palmenüberragtes Viereck, einsam am Meer, die Pracht eines exotischen Gartens, der Friedhof, von isabellenfarbenen Möven umflattert. Eine grenzenlose Weite um dich, Afrika so nahe! Alle Riegel gehen zurück, alles öffnet sich, wird klar, und alles ist in Ordnung.

Nächte in Cadix sind nicht dunkel. Wenn der Mond noch schläft und die Sterne die Macht haben, ist noch Licht in Menge. Es scheint als haben die Mauern und Dächer Reste jenes Lichtes aufgespeichert, das tagsüber das Innere der Räume erfüllte. Ein eigentümlicher Lichtschein, sonst Häusern im Dunkel nicht eigen, umspielt die Konturen der Azoteas und Miradores und hebt sie in die grüne Nacht hinauf. In diese verlorenen Höhen dringt der Lärm vergnügter Menschen und der Wirrklang zusammenstoßender Tonreihen. Auf den schillernden Kacheln eines Kirchendaches verbeißen und überschlagen sich verliebte Katzen und ein Kater trägt gerade seinen hochgestellten Schweif wie eine Fahne an der unwahrscheinlich großen Scheibe des Mondes vorbei, der aus Blut hervorzutauchen scheint. Siegreich steht der Halbmond, der diese Stadt seit Hamilkars Zeiten kennt und der später sechs Jahrhunderte hindurch den siegreich hier eingezogenen Söhnen der Wüste heiliges Zeichen wurde über dieser Stadt. Er legt sein mildes Licht auf alles, so daß noch die Nelken im Winkel eines kleinen Hofes aufschauend das blasse Rot ihrer tagsüber dunkelroten Blumen erkennen mögen. Alles ist, als ob die Zeit seit Abzug der Moros stehengeblieben wäre. Mit dem Abgang des Mondes verschwimmt das einzelne, die Formen schließen sich zusammen und tauchen mit grandioser Gebärde in die Nachttiefe hinein. Meer und Horizont sind eins geworden und die Stadt scheint auf schwarzblauem Grunde zu schweben. Unter tiefhängenden Sternen sind die Häuser ängstlich zusammengepreßt, bis der Morgen naht. Er kommt mit Fanfaren und salziger Frische; er fegt mit purpurnen Wimpeln in die Welt, die er atemlos schnell verändert. Fast spürbar, mit wachsender Kraft erfüllt den Raum der Schein einer Helligkeit, die das Flimmern der Sterne aufsaugt, sich milchig auf die Erde legt und diese in rasender Eile bis zum Horizont hin aufdeckt. Der Himmelsraum ist wie eine gewaltige Seifenblase, in der alle Farben ineinanderfließen, ohne an Reinheit zu verlieren. Das Licht hat gesiegt. Die Stadt liegt in himmlischer Weiße, rein, unberührt mitten auf quellfrischem Wasser und sinkt tiefaufatmend, in ergreifender Bereitschaft zurück, um den Tag mit seiner versengenden Glut zu empfangen.

Willi Geiger, Cadix

WILLY GEIGER. CADIX. FEDERZEICHNUNG

BERNHARD PANKOK. SELBSTBILDNIS

BERNHARD PANKOK ALS PORTRÄTMALER

Der 1872 in Münster in Westfalen geborene Bernhard Pankok konnte Anfang April auf eine 25jährige Tätigkeit als Leiter der staatlichen württembergischen Kunstgewerbeschule zurückblicken. Als eine wirklich schöpferische Natur ist Pankok, dieser auf den verschiedensten Gebieten der bildenden und angewandten Künste Tätige, von Anfang seiner Laufbahn an seinen inneren Stimmen gefolgt. Seinem Wesen ist es fremd, der Kritik zu schmeicheln oder sich der Presse zu empfehlen. In der letzten Zeit hat er neben Entwürfen zu Theaterdekorationen eine Reihe von Porträts geschaffen. Auch in diesen Schöpfungen zeigt Pankok, daß sein Geist nicht im Überlieferten stecken geblieben ist, sondern daß er Beweglichkeit und Atem genug besitzt, in der freien Luft der Probleme zu arbeiten. Er ist sich bewußt, daß das Kunstwerk uns eine neue geistige Lebenssphäre zu eröffnen hat. Die charakteristischen Einzelzüge, die wir an jeder künstlerischen Schöpfung wahrnehmen, entsprechen bestimmten Elementen der geistigen Wirklichkeit, die für den Künstler eine besondere Bedeutung tragen und die er sinnlich sichtbar macht. Gestaltung ist die Sprache des künstlerischen Erkennens, und dem Künstler drängt sich sein Gegenstand mit derselben Notwendigkeit auf wie dem Denker ein logisches Problem. Er versenkt sich in die Form der Dinge, die so eigentümlich gefüllt

BERNHARD PANKOK. MUSIKSCHRIFTSTELLER OSWALD KUHN

erscheinen, als wollten sie sich öffnen und ihren verborgenen Gehalt enthüllen. Aber das Erarbeiten des Ausdrucks ist anstrengend und von Arbeit belastet. Der Drang, den geheimen Sinn des Eindrucks der Dinge zu enträseln, bedingt eine außerordentliche Anspannung des Geistes, und immer von neuem taucht im Künstler der Zweifel darüber auf, ob es gelingen wird, die noch schwankenden, vom Gefühl ergriffenen Gehalte der Erfahrung in Festigkeit zu bannen und in die Form einzufangen.

Bei der Schöpfung eines Porträts steht der Mensch dem Menschen als ein fluktuierender Komplex von Eindrücken aller Sinne, von Sympathien und Antipathien, von Urteilen und Vorurteilen gegenüber. Aus dem weitverzweigten Geflecht seiner Eindrücke vollzieht der Künstler die Abstraktion des rein Anschaulichen aus der ungeklärten Wirklichkeit. Das Naturgegebene erfährt eine künstlerische Umbildung, der Sinn der bloßen Erscheinung als solcher, ihre Reize, ihre inneren Notwendigkeiten werden herausgearbeitet. Das seelische Element hat in der bildenden Kunst eine andere Bedeutung als in der Dichtkunst. Für die Dichtkunst ist das seelische Leben der Stoff der künstlerischen Umgestaltung. Innerhalb der bildenden Kunst kann jedoch das Seelische nur der körperlichen Erscheinung folgen. Durch die künstlerische Vereinheitlichung der sinnlichen Gegebenheit läßt die körperliche Erscheinung im Beschauer die Vorstellung einer Seele erklingen. Erst wenn der Eindruck des Seelischen erreicht ist, geht eine Verwebung, eine Durchdringung des Körperlichen vor sich. Die Erscheinung ist um so strenger stilisiert, dem Geometrischen nahegebracht, je weniger der Ausdruck des Seelischen gesucht wird oder gelingt. Bis in die Zeit der Renaissance hinein ist die geometrische Gestaltungsart noch keineswegs verschwunden. Die Seelenhaftigkeit als zusammenfassende Funktion tritt erst bei Rembrandt völlig in die Erscheinung.

Auch Bernhard Pankok weiß von der Schwere des Irdischen, das von der Stofflichkeit des Sinnlichen umlagert ist. Er sucht die Erregungen seiner Eindrücke zur Form zu bändigen. Seine Kunst läßt sich nicht vom Gefühl fortreißen, sondern nimmt es als Rohstoff. Immer ist er bestrebt, das verborgene Individuelle in den von ihm zur Darstellung kommenden Menschen aufzufinden und in prägnanter Form zur Darstellung zu bringen. Dieser Künstler ist der Worte von Paul Valéry eingedenk: „Vergiß niemals, daß ein Werk eine beendete, feststehende und materielle Sache ist.“ Jedes künstlerische Erlebnis ist nicht nur eine Bereicherung unseres Gefühls, sondern darüber hinaus eine Berührung mit einer Wahrheit und einer Wirklichkeit. Die Bemühungen dieses Künstlers gehen in erster Linie dahin, das wirklich Sichtbare am Menschen herauszustellen und seine Porträts mit Leben zu füllen. Er weiß, daß das Erleben, um sich selbst zu vollenden, zur künstlerischen Gestaltung fortschreiten muß. Nur auf diesem Wege können sich für ihn die Geheimnisse der Dinge enthüllen. So ist seine Arbeit erfolgreich dem Dienst der Anschauung und der Gestaltung, der Herausarbeitung des Sinnes der Erscheinungen gewidmet.

Oskar Wolfer

AMTLICHE KUNST

Wenn hier von amtlicher Kunst die Rede ist, so sollen die gnädigen Schleier, die über die Kunstpflege und Kunstgesinnung gewisser staatlicher und städtischer Behörden gebreitet sind, beileibe nicht gelüftet werden. Es ist eine feststehende Tatsache, daß selbst sonst ausgezeichnet beratene und vorbildlich wirkende Ämter gründlich versagen, sobald ihnen eine Angelegenheit der Kunst unter die Finger gerät. Von der staatlichen und städtischen Auftragserteilung in Kunstdingen ließe sich ein schlimmes Lied singen, namentlich wenn es sich um die Lösung plastischer und malerischer Aufgaben handelt. In Hinblick auf die Architektur liegen die Verhältnisse günstiger, denn an den öffentlichen Baubehörden sind heute — im Gegensatz zu den Zeiten vor vierzig und fünfzig Jahren — Fachleute tätig, die doch ebenso wohl Künstler als Beamte sind.

BERNHARD PANKOK. BILDNIS KARL ERNST OSTHAUS

Indessen glaubte das Reich, von sich aus in den Dingen amtlicher Kunstpflege die Initiative ergreifen und eine Behörde einsetzen zu müssen, die damit betraut wurde, alle künstlerischen Fragen, die von Staats wegen eine Lösung im Sinne der Formgebung verlangen, zu behandeln. Der Reichskunstwart, eben diese Behörde, hat im Laufe von mehr als einem Jahrfünft reichlich Gelegenheit gehabt, zu zeigen, wie diese Betätigung, wie die Formgebung des Reichs als amtliche Kunst gedacht ist. Und nun hat er auch vor der Öffentlichkeit darüber Rechnung abgelegt. Er hat in einer Ausstellung gezeigt, was das Reich, das Reich der Republik, unter seiner künstlerischen Führung auf dem Gebiete der Formgebung in Hinblick auf Heraldik, offizielle Graphik, Papiergeld, Hartgeld, Postwertzeichen usw. geleistet hat. Merkwürdigerweise hat diese dem Umfang nach knappe, aber ihrer Bedeutung nach nicht zu unterschätzende Ausstellung nicht in Berlin, sondern im deutschen Süden, da aber nicht etwa in München oder Stuttgart, sondern in — Nürnberg stattgefunden! Sie wird zweifellos wandern, aber es ist doch kennzeichnend, daß der Reichskunstwart Dr. Redslob die Ausstellung in einer nicht im lauten und heftigen Kunstbetrieb stehenden Stadt eröffnete. Städte, die kritischer eingestellt sind, hätten vielleicht weniger Worte der Anerkennung für die Tätigkeit Redslobs gefunden.

In der Tat ist das, was die Ausstellung bot, herzlich wenig. Unser gerupfter Reichsadler ist wohl nicht auf das Konto des Reichskunstwarts zu setzen, da waren zweifellos höhere Mächte am Werke, aber sein Einfluß speziell auf die Gestaltung der neuen Banknoten und Briefmarken hätte sich künstlerischer auswirken müssen. Man darf nicht vergleichen, z. B. die Briefmarken der Thurn-und Taxis-Post, wahre Meisterwerke der Kleingraphik, den Leistungen in Zahlen-Marken unserer Zeit gegenüberstellen. Oder die Marken Hannovers und Alt-Preußens mit den minutiös in wirkungsvollen und edlen Techniken dargestellten Bildnissen der Könige den Kopf-Briefmarken, die jetzt im Gebrauch sind, gegenüberstellen. Man wird sagen: die Republik, das ist das Symbol der Einfachheit und Schlichtheit, ergo: Fort mit allem Reichen und Üppigen, fort auch mit allem von Tradition Beladenen! Warum aber dann auf unseren Banknoten inmitten sehr schwachen, einfallsarmen Rahmen- und Rankenwerks die Nachbildung von Männer- und Frauenbildnissen klassischer Maler, Dürers, Holbeins usw.? Man vergleiche damit das Papiergeld einer anderen Republik, der Vereinigten Staaten! Wie wirkungsvoll und edel, wie respektgebietend und ästhetisch erfreuend sind die Dollar-Noten! Es ist noch ein weiter Weg, den wir zurücklegen müssen, bis wir — natürlich in ganz anderer Ausdrucksform und künstlerisch selbständig, keineswegs in öder Kopie — diese Qualitätshöhe amtlicher Kunst erreichen.

Auf alle Fälle war der Eindruck der Ausstellung des Reichkunstwarts kein positiver. Es gilt viel, viel zu arbeiten, vor allem in der Auswahl der künstlerischen Mitarbeiter über jeder Befangenheit zu stehen und nicht allein in Wettbewerben, für die man die besten doch nie gewinnen kann, sondern auch in freier Auftragserteilung an wirklich berufene Künstler (ob sie nun Berliner seien oder nicht!) das Niveau der Formgebung des Reichs und der amtlichen Kunst zu heben. Dennoch ist eines an dieser Ausstellung erfreulich gewesen: wir erkannten die Tatsache, daß das Reich die staatlichen Kunstaufgaben erkennt und daß es die Notwendigkeit einsieht, dafür einen Fachmann als Beamten aufzustellen. Dieser Erkenntnis und Einsicht wird auf die Dauer der Erfolg nicht versagt bleiben, wenn er auch gegenwärtig noch nicht in Erscheinung tritt. Wolf

HANS VON MARÉES. RAST AM WALDESRAND

Ausgestellt in der Kunsthandlung Carl Nicolai, Berlin

EIN MÜNCHNER BILD VON HANS VON MARÉES

ZUR ERINNERUNG AN DEN 5. JUNI 1887

Marées kam im Winter 1857 nach München. Er zählte noch nicht zwanzig und war bereits fünf Jahre bei der Kunst. Angefangen hat er im Frühjahr 53 in Berlin. Seine beiden Berliner Lehrer haben ihm wenig behagt, und noch geringere Freude haben Holbein und Steffeck an dem Jüngling gehabt, dessen wesentliche Begabung sich allem Anschein nach auf ein besonders entwickeltes und renitentes Mundwerk beschränkte. Beide haben ihn nach kurzer Frist an die Luft gesetzt. Dann hat er in Koblenz sein Jahr abgedient und ist nachher eine Weile in Wörlitz bei Dessau bei seinem Onkel Forstmeister gewesen, wo er möglichst brav die Pferde des Herzogs porträtiert hat. Seine fünf kleinen Wörlitzer Pferdebilder, die von dem jüngst vorgenommenen Verkauf des herzoglichen Besitzes nicht betroffen wurden und in Dessau bleiben, verraten nichts Besonderes. Erst in München kommt Marées zu sich, und zwar ohne fremde Hilfe. Man weiß von vielen, denen er mit ein paar kräftigen Strichen verfahrene Bilder zurechtstutzte, weshalb ihn die Kameraden den Feldscher nannten; dagegen hat er sich hier und überall allein durchgefressen, einer jener nordischen „Kohlenbeißer", zu denen auch van Gogh gehörte, die sich mit ihrem Dickkopf auch durch den dicksten Berg durchwühlen, wenn er gerade vor ihnen steht. Meistens sind es eingebildete und herzlich unbedeutende Eigenbrötler, deren Dickkopf nur von verworrenem alten Kram gefüllt ist, und zuweilen, einmal unter hunderttausend, kommt ein Marées, ein van Gogh zum Vorschein.

Die sieben Jahre, die Marées in München verbrachte, sind die sieben holländischen Jahre van Goghs. Bei beiden kommt der letzte und entscheidende Durchbruch in der Fremde, wenn die einheimische Kulisse fällt und der Zauber der neuen Umwelt die Kräfte des Einsamen zur äußersten Anstrengung spannt. In den Vorjahren liegt viel belangloses Zeug herum, das verspätete Verhimmelung, unterstützt von verantwortungslosem Trödel des Kunsthandels, zur unsinnigen Geltung gebracht hat, aber die Vorjahre, die das Gefäß bereiteten, sind deshalb nicht zu unterschätzen. Marées hat während dieser Zeit malen gelernt und das erworben, was er seine „Fleckentechnik" nannte, das Mittel des Improvisators, das ihm in München half, ohne strenge Zeichnung auszukommen und den Eindruck der Erscheinung lyrisch festzuhalten, und das ihm später in Rom, als er für den Bau seiner Vorstellung höhere Ansprüche stellte und ein klassischer Zeichner geworden war, zu immer noch größtem Nutzen gereichen sollte, da es ihm erlaubte, die Massen des Bildes vor erstarrter Stilisierung zu schützen.

Eine der bedeutendsten Etappen des Weges ist das jetzt in den Besitz der Kunsthandlung Nicolai gelangte Gemälde, „Die Rast am Waldesrand". Es fällt in das letzte Stück des reichen Jahres 1863, das u. a. auch das Doppelbildnis Marées-Lenbach und das bezaubernde „Bad der Diana" entstehen sah. Es war der erste öffentliche und ein nicht zu unterschätzender metallener Erfolg. Die Münchner Kunstkritik sah in dem Bild eine neue Richtung, die aller Phrasen entsagte und sich zu einer tendenzlosen Wahrheit bekannte. Akademiker, die nichts von Courbet ahnten, schimpften auf den Naturalismus, und neben dem „Bad der Diana" mag das Bild tatsächlich der Realität näher erscheinen, zumal wenn man an die „Schwemme", das letzte Münchner Bild, dem die „Rast" als Vorstufe diente, denkt. Marées sammelte in dem Werk alles von nordischen Meistern, zumal von den Holländern Gelernte und sagte sich endgültig von der kreidigen Farbe der banalen Militärbilder los, mit deren Erlös er vor-

her sein Dasein gefristet hatte. Er gewann den Raum und lernte, die Gestalten sicherer in den Raum zu stellen. Die Palette ist die gleiche wie im „Bad der Diana", aber die Nuancen sind ungleich reicher und nähern sich dem Reiz des Kabinettstücks, wie Schack die „Schwemme" nannte. Die Pferde haben nichts mehr von dem Spezialismus des Pferdemalers, sondern sind bei aller Natürlichkeit Träger eines Rhythmus, der den Gegenstand des Zufälligen entkleidet und ihn in eine biblische Legende verwandelt. Das Bild blieb bis zum vorigen Jahr im Besitz der Familie des Käufers, Baron von Biel in Mecklenburg, der es 1863 für 500 Gulden kaufte. Dieser Rekordpreis könnte falsche Vorstellungen erwecken. Wohl durfte sich Marées damals als erster Maler Münchens fühlen, und in einem kleinen Kreis von Künstlern hat man ihm diesen Titel nicht verwehrt, aber der Nimbus blieb von materiellen Vorteilen unberührt. Als 1864 Marées sein Bündel schnürte und sein Atelier liquidierte, verschenkte er die meisten Bilder, und die anderen wurden für fünfzig Kreuzer bis zu fünf Gulden verkauft. Für das „Bad der Diana" mußte Lindenschmit zehn Gulden zahlen. Dann kam gar bald die Zeit, da niemand außer Fiedler umsonst etwas von ihm wollte, und das hat ohne Unterbrechung bis zu seinem Tode gedauert. Am 5. Juni hat sich der Todestag zum vierzigsten Male gejährt.

Julius Meier-Graefe

FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG
DER PREUSSISCHEN AKADEMIE DER KÜNSTE

Angesichts der 400 Gemälde und Plastiken, die die achtzigjährigen Anerkannten der Vergangenheit und die 25jährigen Kämpfenden der Zukunft umschließen, verspürt man kaum eine sonderliche Erregung. Man durchschreitet die Säle, zuweilen hält man interessiert inne, eine tiefe Betroffenheit, die das große Kunstwerk auslösen soll, stellt sich nicht ein.

Das mag nicht allein daran liegen, daß derartige Kunstwerke überhaupt fehlen, sondern mehr noch daran, daß der heutige Kunstbetrieb eine völlige Ermüdung dem Ausstellungswesen gegenüber gebracht hat. Das Tempo unserer Epoche verhindert ganz das Einsetzen jener Kristallisation, die zum Kontaktschluß und zur Einfühlung erforderlich ist. Die Akademieausstellung mag ein wenig blasser wie andere Jahre sein. Der Grund der Enttäuschung liegt aber nach wie vor an der schweren Krise des Ausstellungslebens und des Kunstschaffens überhaupt. Auch im Kunstschaffen muß jene schöpferische Ruhe einsetzen, die eine Kristallisation ermöglicht. Und nur diese wieder kann einem Künstlergeschlecht Sicherheit und Gewicht verleihen, die heute fehlen. Daß hier unter der Oberfläche sich Dinge dieser Art vorbereiten, kann man deutlich spüren. Und die Kraft des Wollens, mit der alle Schaffenden gemeinsam nach einem unbekannten Ziel streben, ist dieser Hoffnung bestes Unterpfand.

Das Schwergewicht in den bildenden Künsten hat sich im letzten Jahrzehnt stark in Richtung auf die Plastik verschoben. Deutlich wird dies auch in dieser Ausstellung. Die Plastik verdient es, bei einer Besprechung der Malerei vorgezogen zu werden.

An der einen Mittelwand des großen Saales steht Edwin Scharffs Hindenburg-Büste. Überlebensgroß, stellt sie eine glückliche Vereinigung von Monumentalität und ziviler Menschlichkeit dar. Es ist ohne Zweifel die beste Büste, die bisher vom Reichspräsidenten gemacht wurde.

Im gleichen Raum befindet sich das große Gipsmodell „Kriechende" von Georg Kolbe. Sie soll in Stein für den Hamburger Stadtpark ausgeführt werden. Sie geht weit über das Tänze-

OTTO H. ENGEL. MUTTER MIT KIND. AKADEMIE BERLIN

ALFRED PARTIKEL. ZYKLAMEN. AKADEMIEAUSSTELLUNG BERLIN

risch-Spielerische, welches der Bildhauer zuweilen hat, hinaus. Die verhaltene Spannung des Körpers, der Kopf mit den schweren Lidern und dem witternden Ausdruck bleibt im Gedächtnis, wenn auch der Wurf des Ganzen durch die Proportionen verunglückt erscheint.
Daneben hat August Kraus einen guten Kopf von Liebermann in Bronze gießen lassen. Der Münchner Fritz Koelle tritt mit zwei Arbeiterbildnissen, Peter Terkatz mit einer Badenden hervor. Von K. H. Isenstein findet man einen zarten Jungmädchenkopf in getöntem Gips, von Totila Albert eine sehr schöne kleine Bronze. Die Plastiken von Emmy Roeder und der Brunnen von Paul Merling sind hervorzuheben. Von der Sintenis und de Fiori sieht man Bekanntes. Ein stehender Jüngling von Kurt Edzard, streng und ein wenig kühl, verrät aufbauende Kraft.

Unter den Malern zeigt Max Liebermann diesmal nur ein Herrenbildnis des Dr. A. Weber, kühl überlegen, ein wenig nervös und außerordentlich lebendig. Hofer führt unter anderem eine Jazzband vor, die später, scheint es, als das kürzlich gezeigte Breitformatbild gleichen Themas gemalt wurde. Der Künstler ist hier der Lösung dieser Aufgabe viel näher gekommen. Drei Bilder von Wilhelm Schmidt sieht man diesmal mit Freude. Sie haben ein kleines Format und nichts von jener klassizistischen Dürre, die seine Bilder oft langweilig erscheinen ließen. Die Stilleben sind klar und still und von einer neueroberten, strengen Harmonie. Ein reifes Stilleben mit Sonnenblumen in tiefen, feuchten Farben zeigt Heinrich Nauen. Sein frisches Talent beweist der junge Busoni in einem Gemälde „Ball-Loge". Wie er ein paar

MAX PECHSTEIN. CELLOSPIELER. AKADEMIEAUSSTELLUNG BERLIN

FRITZ KLIMSCH. VERHEISSUNG. AKADEMIEAUSSTELLUNG BERLIN

RENÉE SINTENIS. DER FUSSBALLSPIELER

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

behandschuhte Hände malt oder ein rotes Mieder, das wiegt manche noch tote Fläche auf und das Ganze atmet etwas vom Zauber der Comedia del arte.

Von Jaeckel findet man ein ausgezeichnetes Herrenbildnis „Fünf Brüder" um einen runden Tisch sitzend, anscheinend weit voneinander getrennt und doch von einer zwanglosen Komposition zusammengehalten. Diesmal ist auch Pechstein gut vertreten durch ein Ruderboot mit ein wenig lauten Farben von Smaragd und Kobalt. Besser noch durch den „Cellospieler" ein Bild freudiger Musikalität im diagonalen Auf bau, der die zeichnerische Sicherheit des Künstlers erkennen läßt.

Ein Sonderkabinett hat man Hans Purrmann eingeräumt. Stilleben und südliche Landschaften. Besonders geglückt scheint das Interieur und die Bodenseelandschaft. Aber meist ist es schwer, mit diesen gebrochenen Linien und den zerflatternden Farben etwas anzufangen. Man vermißt das Gerüst, und die Arbeit dieses begabten Künstlers scheint noch auf irgendeiner Übergangsstufe zu stehen. Von dem vor kurzem 60 Jahre alt gewordenen Otto H. Engel wird auch eine Sonderausstellung gezeigt. Carl Langhammer ist neben ihm mit einer Elblandschaft hervorzuheben.

Wolf Röhricht ist bei besten Anlagen einer

ALBERT BIRKLE. AUS TIROL. AKADEMIEAUSSTELLUNG BERLIN

billigen Manier verfallen, die immer ungenießbarer und durchsichtiger wird. Eine neue Bedeutung gewinnt neben dem Stilleben das Porträt. „Der kleine Perls" von Rudolf Levy hat Leuchtkraft und Humor. Neben einem etwas zerfahrenen Selbstbildnis zeigt Gert Wollheim ein Frauenbildnis „Weekend Göttin", hinter dessen malerischer Virtuosität man allerdings immer noch Gesicht und Substanz vermißt. Das Porträt des Chilenen und die „Mädchen auf der Terrasse" lassen erkennen, daß der Maler Oscar Gawell einen beträchtlichen Weg zu einem guten Ziel hinter sich hat. Vor allem die Mädchen vor der italienischen Landschaft in ihrer Klarheit und abendlichen Stille besitzen eine reife, neugewonnene Reinheit der Farbe, die den Künstler als einen der zukunftsreichsten jüngeren Maler der Ausstellung erkennen läßt.

August Wilhelm Dreßler ist ebenfalls bemerkenswert. Sein Bildnis der Frau Dr. H. nimmt die abgerissene Tradition der späten Romantik in einer sehr lebendigen, entwicklungsfähigen Weise wieder auf. Bei einer gewissen Stilisierung hinterlassen die beiden Bilder von Albert Birkle einen nachhaltigen Eindruck mit ihrer körnigen, eigenwilligen Malweise, die eine Tiroler Landschaft oder eine Berliner Straße in ein visionäres Geheimnis hüllt.

Kokoschkas Bildnis des Professors Kestenberg gehört zu den bedeutsamsten Werken. Es beweist aufs neue, wie sehr man mit diesem Maler rechnen muß. Morbides vereint sich seltsam mit Urwüchsigem. Aber was da steht, besitzt ein geisterndes Leben und eine seelische Wucht, wie wir sie nicht oft verspüren.

Bruno E. Werner

RAFAELLO BUSONI. BALL-LOGE

Akademieausstellung Berlin

JULIUS HESS. BEI TISCH. AKADEMIEAUSSTELLUNG BERLIN

CÉZANNE UND DER KUBISMUS

Lieber Herr Bernard! Sie werden sehr wahrscheinlich, wenn Sie dieses Schreiben erhalten, einen Brief aus Belgien bekommen haben. Die Kunst-Sympathiebezeugung, die Sie mir durch Ihren Brief ausdrücken, freut mich sehr. Erlauben Sie mir, zu wiederholen, was ich Ihnen schon hier sagte: Man behandle die Natur gemäß dem Zylinder, der Kugel und dem Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so daß jede Seite eines Objektes, einer Fläche, nach einem Mittelpunkt führt. Die mit dem Horizont parallel laufenden Linien geben die horizontale Ausdehnung eines Ausschnitts der Natur, oder, wenn es Ihnen lieber ist, des Schauspiels, das der Pater omnipotens aeterne Deus vor unsern Augen ausbreitet. Die zu diesem Horizont senkrecht stehenden Linien geben die Tiefe. Nun ist aber die Natur für uns Menschen mehr Tiefe als Horizontalfläche, daher die Notwendigkeit, in unsere durch die roten und gelben Farbtöne wiedergegebenen Lichtvibrationen eine genügende Menge von blauen zu mischen, um eine Luftwirkung zu erreichen.

Ich möchte Ihnen noch sagen, daß ich die Studie, die Sie vom untern Stock meines Ateliers machten, nochmals betrachtet habe. Sie ist gut. Sie brauchen, glaube ich, nur auf diesem Wege weiterzugehen. Sie besitzen die nötige Einsicht in die Erfordernisse der Kunst, und Sie werden bald so weit kommen, daß Sie den Gauguin und van Gogh den Rücken drehen können!... Cézanne

HANS PURRMANN. INTÉRIEUR MIT AUSSICHT AUF HAFEN

Akademieausstellung Berlin

EMIL ORLIK. WEIBLICHER AKT IM ATELIER. AKADEMIEAUSSTELLUNG BERLIN

FRITZ KOELLE. BILDNIS EINES HÜTTENARBEITERS

Akademieausstellung Berlin

KUNST UND ORDEN

EIN BRIEF COURBETS AN DEN MINISTER DER SCHÖNEN KÜNSTE

„Diesen Orden der Ehrenlegion, welchen Sie in meiner Abwesenheit für mich erwirkt haben — muß ich nach meinen Grundsätzen ohne weiteres ablehnen.

Ich ehre mich dadurch, daß ich den Grundsätzen meines ganzen Lebens treu bleibe; wenn ich sie aufgäbe, würde ich die Ehre aufgeben, um des äußeren Scheines willen.

Mein künstlerisches Gewissen sträubt sich nicht weniger dagegen, eine Belohnung anzunehmen, die mir von der Hand der Regierung aufgedrängt wird. Der Staat ist in Kunstfragen nicht

GEORG KOLBE. KRIECHENDE. AKADEMIEAUSSTELLUNG BERLIN

AUGUST WILHELM DRESSLER. BILDNIS FRAU DR. H.

Mit Genehmigung der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin

kompetent. Wenn er sich anmaßt, zu belohnen, so begeht er einen Eingriff in das öffentliche Urteil. Seine Einmischung wirkt durchaus demoralisierend und verhängnisvoll für den Künstler, welchen sie über seinen eigenen Wert täuscht, — verhängnisvoll für die Kunst, welche sie in offizielle Wohlanständigkeit einzwängt und die sie zu unfruchtbarster Mittelmäßigkeit verdammt. Das weiseste für ihn wäre, sich davon zurückzuhalten. An dem Tage, an welchem er uns freilassen wird, wird er seine Pflicht gegen uns erfüllt haben.

Gestatten Sie also, Herr Minister, daß ich die Ehre ablehne, welche Sie glauben mir erweisen zu wollen. Ich bin 50 Jahre alt und bin immer mein eigner Herr gewesen; lassen Sie mich mein Leben als ein Freier beschließen; wenn ich tot bin, soll man von mir sagen: Er hat keiner Schule, keiner Kirche, keiner Richtung, keiner Akademie, besonders keinem System angehört, nur dem der Freiheit.

Gestatten Sie mir, Herr Minister, mit dem Ausdruck meiner Gesinnung, die ich Ihnen soeben klarlegen durfte, den Ausdruck der vorzüglichsten Hochachtung.

Gustave Courbet."

BÖCKLIN — DAS FANAL

ZUR BASLER JUBILÄUMSAUSSTELLUNG

Vor dreißig Jahren, als Arnold Böcklin noch lebte und in San Domenico bei Fiesole seinen siebzigsten Geburtstag beging, veranstaltete seine Vaterstadt Basel in der Kunsthalle eine Böcklin-Ausstellung, die wie ein Fanal wirkte: Nach Zeiten unbeschreiblich schweren inneren und äußeren Kampfes, nach der Überwindung von Zweifeln an sich selbst und von Widerständen, die ihm ein unholdes Schicksal bereitet, hatte Böcklin gesiegt. Seine Widersacher hatten sich bekehrt, die Schar seiner Bewunderer war unzählbar geworden, in allen großen Galerien hingen seine Gemälde an Ehrenplätzen, er selbst war im sicheren Besitz seines Könnens, war abgeklärt und ruhevoll, der Patriarch der deutschen Malerei — niemand, der ihm den Rang eines Klassikers der Kunst absprach.

In dieser Basler Böcklin-Ausstellung von 1897 ergriff ein damals noch junger Kunstgelehrter, Landsmann Böcklins, das Wort zu einer groß gefühlten und groß geformten Huldigungsrede auf den Meister. Es war Heinrich Wölfflin, der gleiche, der im Mai 1927, dreißig Jahre später, in dem nämlichen Raume vor einer vielleicht noch umfassenderen und noch erleseneren Überschau über Böcklins malerisches Werk fesselnde, ernste, wahre Worte sprach. Was Wölfflin, inzwischen zu einem Kunstrichter und Kunstanalytiker von europäischem Rang aufgestiegen, nicht ohne Rührung ausführte, war gewissermaßen eine Geschichte der Böcklin-Geltung und Böcklin-Wertung in diesen dreißig Jahren, war eine blitzartige Beleuchtung der jüngsten Entwicklung der deutschen Malerei mit der Blickeinstellung auf Böcklin. Man hatte dem Meister den Platz und Rang, den man ihm 1897 eingeräumt, nicht gelassen. Bald nach seinem Tode — 1901 — wurde es einsamer um seine Kunst. Die große Malerei, die aus dem Reservoir der phantastischen Poesie gespeist wurde, galt nicht mehr. Meier-Graefe sprang in einer Streitschrift wider Böcklin an, Thode parierte, Thoma griff ein. Unterdessen ging aber auch die zeitgenössische Kunst auf anderen Wegen und diese Wege führten von Böcklin weg. Impressionismus und Expressionismus strebten anderen Zielen zu. Es scheint indessen, als ob es nicht erst des hundertsten Geburtstags und dieser Ausstellung bedurft hätte, um den Weg zu Böcklin zurückzufinden, um den Meister wieder in Ehre und Rang einzusetzen. Wölfflin meinte, daß von dieser Ausstellung eine gründliche Nachprüfung gangbar gewordenen Urteils über Böcklin ihren Ausgang nehmen und daß man unter dem Gesichtswinkel dieser Ausstellung vielleicht das gesamte Kunstschaffen unserer Zeit künftighin anders beurteilen werde. Es scheint, die Zeit ist dazu reif. Die Entwicklung ist wieder einmal bei einem entscheidenden Abschnitt angelangt. In vielem weiß man nicht mehr ein und aus. Eine Orientierung ist nötig; eine starke künstlerische Persönlichkeit, ein geschlossenes, charaktervolles Werk müssen vorbildlich werden, sollen fortan Führer sein. Das ist der Augenblick, da Böcklins Werk wieder seine Sonne ausstrahlen darf. Daß aber gerade in diesem Augenblick die Basler Ausstellung dieses Werk in anderthalb hundert auserwählt schönen und charakteristischen Gemälden, darunter fast allen Hauptbildern, vorführt, diese Tatsache mag einen schicksalhaft anmuten.

Basel war legimitiert, diese Ausstellung zu veranstalten. Nicht allein, weil es Böcklins Vaterstadt ist, auch nicht nur deshalb, weil Böcklin selbst sich lebenslang als Basler fühlte, spezifische Basler Charaktereigenschaften bekundete und stets das etwas holperige Basler Deutsch sprach, sondern auch, weil Basel stets treu zu Böcklin hielt. Freilich, als er, ein junger Kunstbegeisterter, mit den ersten starken Erlebnissen der Antike und der Renaissance begnadet, aus Rom nach Basel zurückkehrte und die schmetternden Fanfaren einer aller Tonmalerei abholden Koloristik erschallen ließ, da fragten die braven Basler, aufgescheucht aus hergebrachter Gesinnung und Gewöhnung: „Worum molt denn dä Bäckli nit wie anderi Lit?", aber diese Periode

des Zweifelns und Mißverstehens war bald überwunden, und man glaubt Wilhelm Barth gerne, wenn er erzählt, welch gewaltiges Interesse seit den siebziger Jahren das Erscheinen jedes neuen Werks von Böcklin in Basel hervorrief und wie oftmals die ganze Stadt von nichts anderem sprach als von einem einzigen Gemälde. „Basel darf sich heute jener Tage entsinnen, der Zeit des ersten Aufstiegs zum Ruhm für Böcklin. Die beiden Freskenzyklen, die einzigen seines Lebens, und die „Jagd der Diana“, die herrlich bleibt auch inmitten von hundertfünfzig anderen Werken, sind keine verächtlichen Zeugen für frühzeitiges Verständnis bei seinen Mitbürgern.“

In der Tat hat auch das Basler Museum und der Basler Privatbesitz an Böcklin-Werken den Hauptanteil des Verdienstes am Zustandekommen der Ausstellung. Natürlich steuerten auch die übrigen schweizerischen Museen und Privatsammlungen reichlich bei, vor allem das Kunsthaus in Zürich, die Museen in Bern, Luzern und Aarau. Reich und würdig spendeten öffentliche und private Sammlungen Deutschlands, voran die Berliner Nationalgalerie, die Neue Pinakothek in München und die Schackgalerie in München, die bekanntlich nicht weniger als 16 Gemälde Böcklins besitzt, die für sein Schaffen zwischen 1860 und 1870 kennzeichnend sind. Das Hessische Landesmuseum in Darmstadt sandte nicht viele, aber mit die schönsten Bilder zur Ausstellung; Dresden, Hamburg, Budapest, Mannheim, Heidelberg schlossen sich an. So kam etwas mehr als ein Drittel von Böcklins Gesamtwerk zusammen, und die Auswahl ist so ausgezeichnet, daß von den stammelnden Versuchen des Siebzehnjährigen bis zu Böcklins letztem Meisterwerk, der kurz vor seinem Tod entstandenen und wie ein philosophisches und künstlerisches Vermächtnis gemahnenden „Melancholie“ sich keine Lücke im Abbild des Entwicklungsganges des Meisters auftut. Ein wundervoller Werdegang ist dies, der rasch die Höhe erklimmt und sich ein halbes Jahrhundert lang auf dem schmalen Kamm des Unsterblichkeitsweges zu halten vermag. Die purpurne Tiefe einer großen Seele enthüllt sich, sie strahlt aus in mitreißenden Stimmungen, im gewaltigen Auf und Ab der Empfindungen, die von Begeisterung für die sinnenfrohe Welt der Antike und von echt oberdeutschem Humor spaßigster Artung bis zur dunkelsten Melancholie in allen Farben spielen. Musik, die aus jeder Schöpfung Böcklins klingt, verbündet sich mit freudig emporjauchzender Farbigkeit; unerschöpflich ist die Phantasie, die Gesichtefülle des großen Künstlers, der in seinem Schaffen ein wiedergeborener Giorgione oder Tizian, ein aus der Renaissance in das neunzehnte Jahrhundert verschlagener Malerfürst zu sein scheint. Der Landschafter Böcklin führt den Reigen der Werke an; man verspürt da und dort ein wenig die Lehre Schirmers und die Arbeit in Calames Werkstatt, erkennt aber bald, wie Böcklin nicht nur die Stimmung der ihn umgebenden Natur feinfühlig und sublimiert in Gestalten umzuwandeln wußte, sondern wie der Mensch selbst ihn fesselte, ihm Probleme stellte und in seiner Kunst Bedeutung gewann und behielt. Ein wie ausgezeichneter Bildnismaler Böcklin war, davon gibt die Ausstellung endlich die richtige Vorstellung. Und dies ist die eine große Offenbarung der Ausstellung; die andere ist die, daß der späte Böcklin an Kraft und Tiefe, an Eindrucksfähigkeit und Fülle der Gesichte eher gewann als einbüßte. Dies ist eine besonders nachhaltige „Entdekkung“, denn Kollektivausstellungen pflegen sonst zu offenbaren, wie kurz nach den frühen, starken Erfolgen eines jungen Meisters langsam der Abstieg beginnt, und wie, oft über Jahrzehnte hin, der starke, frohe Ton der Jugend immer trauriger und wehmütiger ausklingt.

Was die Basler mit der Ausstellung beabsichtigten: dem Künstler Ehre zu erweisen durch den Glanz und die Tiefe dessen, was er geschaffen, haben sie erreicht. Und mehr als dies: es ist, als ob Böcklin selbst lebendig inmitten dieser seiner Welt wandelte; denn sie ist seines unsterblichen Geistes voll.

Georg Jacob Wolf

JOHANN SPERL. IM GARTEN

Im Besitz des Kunstsalons Hermann Abels in Köln

A. HANAK. KRIEGERDENKMAL AUF DEM WIENER ZENTRALFRIEDHOF

NEUERE WERKE VON ANTON HANAK

Nach allen Seiten quellende Fülle und Überfülle ist traditionelle Forderung der barocken und so der österreichischen Plastik, die sich in diesem Formwillen weiter entwickelte wie die französische im Bereiche des Rokoko. Umschreitet man eine solche ringsum sich verströmende Plastik, so kommt man immer zu einem Punkte, von wo aus sie sich am deutlichsten ausspricht, ihr Innerstes kundgibt. Bei Hanaks Werken ist es meist eine Profilansicht: da spürt man ein Vorwärtsstoßen, das passive Hingabe ist und zugleich ungestümer Drang, andere mitzureißen; ein Anspringen, ein blindes Hineinstürmen in eine „Aufgabe" (im doppelten Sinne), in eine Gefahr und zugleich das Bedürfnis, andere zu überzeugen, zu beflügeln. Darin ist das Wesen dieses poetischen Bildhauers am prägnantesten ausgedrückt: mächtige Lebenskraft mit slawischer Weichheit verbunden.
So in der Bronzestatue des Anatomen Professor Zuckerkandl im Arkadenhof der Wiener Universität: der ganz in sein Thema versunkene Gelehrte, der seine Erkenntnis in beredter, anschaulicher, leidenschaftlicher Gebärdensprache mitteilt. So im „Brennenden Menschen", einem Ekstatiker, einem Besessenen, der vor der Übergewalt seiner Visionen, seiner Aufgabe leise in die Knie sinkt, indes die Arme wie zwei Flammen über das Haupt, das von heftigem Wollen verbrannte Antlitz emporzüngeln (sehr fühlbar neulich in einer tropischen Wildnis kochend roter Azaleen in der Blumen-Ausstellung).

ANTON HANAK. KRIEGERDENKMAL WIEN. TEILSTÜCK

ANTON HANAK. ERHEBUNG

ANTON HANAK. ERHEBUNG. TEILSTÜCK

Man spürt, daß dieser Mann zum Lehrer geschaffen ist. Kein Doktrinär, der fertige Regeln weitergibt, sondern ein Begeisterter, der seine Flamme überspringen läßt. Da war 1926 in der „Ausstellung für christliche Kunst" ein Werk seiner Schule zu sehen, das von der Kühnheit seines Geistes erfüllt ist: die Gnadenmadonna. Ein völlig neuer Versuch: auf dem Arm des Christkindes stehen Adam und Eva mit Tieren des Paradieses, an ihrem Mantel hängen in scharfem Relief einige Szenen des Evangeliums: links die Verkündigung, rechts unten Christus lehrend, darüber der Einzug in Jerusalem (die gläubig Empfangenden unter dem auf dem Esel Sitzenden). Auf der Rückseite die Kreuzigung. Auf derselben Ausstellung die „Pietà", von seiner Hand, mit dem schräg gelegten Heiland auf dem heftig vorgeschobenen Oberschenkel der knienden Madonna. Die Ruhe des Todes gegen die versteinte Ruhe des Schmerzes. Und wiederum das Eindringliche in diesem vorgestoßenen Bein und die Erlöstheit des Erlösers. Sogar in Porträtköpfen ist diese Polarität zu spüren wie hier in dem zur Seite gewendeten Kopf, der so frei und offen hinausfliegt wie ein Vogel und doch so viel Empfänglichkeit verkündet.

Zu zwei großen Werken hat ihn in letzter Zeit die Stadt herangezogen: dem Kriegerdenkmal auf dem Zentralfriedhof und der Magna mater in der Kinder-Übernahmsstelle. Inmitten einer abgestutzten Steilpyramide, von wuchtiger Gesimsplatte überdeckt, eine mit weitausgebreiteten Armen vor übermächtigem Schmerz ins Knie gesunkene Frau. Das Leid macht ihr Antlitz selbst dem einer Toten gleich, aber die klagend erhobenen Arme wollen verkünden und den Schmerz Aller ewig lebendig erhalten. Eine Mutter, die gigantische Trauer in gigantischen Formen hinausseufzt. — Und wiederum die Stadtmutter, diesmal die fürsorgliche, die sich ins Knie niederläßt, um leidende Kinder mit den Armen zu umfangen und eine Strecke zu tragen. Sie tut es wie unbewußt, mit selbstverständlicher Bereitwilligkeit, ja sogar mit einer gewissen Dumpfheit des mütterlichen Triebes. (Rückwärts steht ein Kind, das, noch nicht gefunden, hilflos klagend um sich blickt.)

Der „Erhebung" mag tiefere symbolische Bedeutung innewohnen, wie der von starkem sozialem Gefühl bedrängte Künstler die Ereignisse der letzten Jahre leidenschaftlich miterlebte. So auch der „Morgensonne", einem Mädchen, das in einem etwas späteren Bewegungsstadium des vorausgegangenen begriffen scheint. Morgenfrische und Jugendglück durchleuchten den reich modellierten Körper, die hoffnungsvollen Züge. Die vorgeneigt stehende Frau, „die göttlichen Gaben der Natur" genannt, drückt durch die bloße Gebärde aus, was sonst durch Füllhorn, Blumen und andere Zeichensprache vermittelt wird: die unerschöpflich darbringende, im Geben sich erfüllende Natur, zugleich triumphierendes Symbol der Weiblichkeit.

Aber auch Symbol von dieses großen Künstlers Muse, die, aus schwerem Ringen sich immer neu erhebend, in überquellender Fruchtbarkeit ihn und uns mit immer neuen Gaben beglückt. So, in dieser Gebärde des sich selber Verschenkens, tritt sie vor uns hin.

Dr. Franz Ottmann

ANTON HANAK. VORGENEIGTE WEIBLICHE FIGUR

ANTON HANAK. MORGENSONNE

ANTON HANAK. DER BRENNENDE MENSCH

AUSSTELLUNG DER AKADEMIE ZU DRESDEN 1927

Vom Jahre 1765 bis 1895 gab es in Dresden mit Ausnahme weniger Jahre in der Napoleonischen Kriegszeit alljährlich eine akademische Ausstellung. Dann traten an ihre Stelle die Ausstellungen, die Gotthardt Kühl so genial organisierte, daß sie ein Erziehungs- und Bildungsmittel nicht bloß für Dresden, sondern für ganz Deutschland wurden. Nach Kühls Tode traten an ihre Stelle die Ausstellungen der Künstlervereinigung Dresden, die dem entschiedenen Fortschritt dienten. In diesem Jahre ist der Künstlervereinigung der städtische Ausstellungs-Palast verlorengegangen. Da tritt die Staatliche Kunstakademie wieder mit ihren Ausstellungen ein. Sie will von Zeit zu Zeit das Stärkste und Beste, was an künstlerischem Leben in Dresden vorhanden ist oder in der Jugend neu auftaucht, ausstellen; sie will mit ihren auswärtigen Mitgliedern und mit andern namhaften deutschen Künstlern einen Ausstellungsaustausch pflegen, aber ohne Mitwirkung von Gruppen, Vereinen, richtungs- oder kunstpolitischen Einstellungen.

Anfang Mai wurde die erste dieser Ausstellungen im Ostbau der Staatlichen Gemäldegalerie feierlich eröffnet. Sie ist verbunden mit einer Gedenk-Ausstellung für Otto Gußmann, den Monumentalmaler der Akademie, der im vorigen Jahr im Alter von 57 Jahren zu früh verstorben ist. Außer dieser Gedenkausstellung, die 95 Ölgemälde, Kartons, Entwürfe u. a. umfaßt, bietet die Ausstellung ein Dutzend Werke von Malern des 19. Jahrhunderts und 116 Werke lebender deutscher Künstler, darunter 24 Bildwerke. Ist schon dieser gemäßigte Umfang der Ausstellung wohltuend, so ist es ebensosehr die Qualität der Ausstellung. Qualität nicht verstanden wie jetzt so oft als der modernsten Richtung angehörig, sondern als gute Malerei, die mehr Aussicht auf dauernden Wert verbürgt als die Zugehörigkeit zur neuesten Richtung.

Daß die Gedächtnis-Ausstellung für Gußmann die Teilnahme der Besucher in erster Linie in Anspruch nimmt, erscheint nicht sonderbar bei der feinfühligen Auswahl, die Robert Sterl getroffen hat. Gußmann war in Dresden in den ersten Jahren seiner Tätigkeit der tonangebende Monumental-Maler; seitdem aber die Architektur ruhte, malte er vor allem kleine Tafelbilder, die fast alle das Thema Das Weib umschreiben. Letztere sind in der Ausstellung reich vertreten, aber auch von der farbigen Dekorationskunst, die Gußmann so großartig beherrschte, wird eine Andeutung gegeben, soweit dies ohne den zugehörigen Raum, dem sie so genial angepaßt ist, möglich ist. Karton-Fragmente aus Dresdner Kirchen, aus dem Ständehaus, Kartons zu Glasgemälden, Vorstudien und fünf farbige Zwickel für die Kuppel des Dresdner Rathauses zeigen die Entwicklung von Gußmanns Wollen und stets sich steigerndem Können auf diesem Gebiete, zeigen, wie er sich der Architektur anschmiegt und einordnet, das Gegenteil von Hermann Prells Auffassung, der seine Gemälde ein Sonderleben innerhalb der Architektur leben ließ. Die kleinen Gemälde der Frau aber zeigen Gußmanns Feingefühl für die Schönheit der Form, für die Harmonie des leuchtenden reifen Kolorits, die angeborene Kultur des Auges, die weitab liegt von jeder Sinnlichkeit. So haben wir in der Gußmann-Ausstellung durchweg das Empfinden einer Kunst unserer Zeit ohne Aufgehen in dem gerade allgemein Modernen.

Neben Gußmanns Gemälden, die man bisher niemals in solcher Fülle geschaut hat, bilden die Werke von Malern des 19. Jahrhunderts einen Glanzpunkt der Ausstellung. Vor allem die Bildnisse von Ferdinand von Rayski, Großmutter und Enkelin von Julius Scholz, sind Meisterleistungen vornehmster Art und zeigen den Expressionisten, die jetzt umkehren, das Ziel ihres neuen Wegs. Caspar David Friedrich, Gille, Klinger, Kühl, Richter, Schnorr von Carolsfeld, Fritz von Uhde aber zeigen die volle Sicherheit, mit der diese Meister ihren Weg gingen.

Unter den lebenden Künstlern, die mit Figurenbildern vertreten sind, machen sich die Meister der Dresdner Akademie besonders bemerkbar: da ist Robert Sterl mit seinen impressionistisch gemalten farbig starken Lastträgern, Paul Rößler mit seiner malerisch glänzenden Tänzerin,

E. BUCHWALD-ZINNWALD. STRASSE NACH ZINNWALD. AKADEMIEAUSSTELLUNG DRESDEN

O. KOKOSCHKA. TERRASSE IN RICHMOND. AKADEMIEAUSSTELLUNG DRESDEN

Besitzer: Dr. Viktor v. Klemperer, Dresden. Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

GERT WOLLHEIM. TATJANA BARBAKOFF. AKADEMIE DRESDEN

GEORGE GROSZ. BILDNIS DER MUTTER

Akademieausstellung Dresden. Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

PAUL RÖSSLER. TÄNZERIN. AKADEMIEAUSSTELLUNG DRESDEN

Ferdinand Dorsch mit einer pikanten Mädchengruppe, Max Joseph Feldbauer mit seinem klar hingesetzten Viergespann, Ludwig von Hoffmann mit seinem ebenso klaren weitschauenden Südlichen Land, Richard Müller mit seinem scharf gezeichneten Todeskampf, der den höhnisch grinsenden Tod als Sieger zeigt. Die ganze Gruppe ist mannigfaltig und nach jeder Seite charakteristisch. — Bildnisse sind viele vorhanden, auch von solchen Künstlern, die man als Bildnismaler gar nicht kennt. Ihnen ist die Nachbarschaft von Scholz, Rayski, ja von Leon Pohle gefährlich. An Bildnissen sind im besonderen hervorzuheben das vorzügliche Porträt der Mutter des Künstlers von George Groß, Porträts von Konrad Felixmüller; dem Bildnis des Lichtbildners Hugo Erfurt von Otto Dix mit dem großen Hund fehlt freilich die letzte Vollendung. Eine feine Lebensstudie ist das Frauenbildnis von Richard Dreher und auch E. R. Dietze gibt sich in dem weiblichen Bildnis als tüchtiger Bildnismaler. Daß Slevogts spre-

E. R. WEISS. BLUMEN IN WEISSER VASE. AKADEMIE DRESDEN

chend lebendiges Bildnis des verstorbenen Bankherrn Arnhold vorzüglich ist, bedarf nicht der Beteuerung.
Die Maler der Brücke, die zum Teil noch ihrem einst so überraschend wirkenden Stil anhängen, teils ganz andere Wege gehen, fallen heute nicht mehr auf; die Kubisten und die sonstigen Modernen aber fallen inmitten der sachlich malenden Künstler schlechtweg ab.

Die Landschaft ist vor allem vorzüglich vertreten durch Oskar Kokoschka, der seine vorjährige Themselandschaft noch übertrifft durch die Terrasse von Richmond. Das durchgehende Blau gibt dem Bilde eine feine malerische Harmonie; eine köstliche Natürlichkeit paart sich mit dem Zauber der überlegenen Qualität. Erich Buchwald-Zinnwald schlägt mit seiner Straße nach Zinnwald, einem Bilde, das einen weiten

JAMES ENSOR. SKELETT, CHINOISERIEN BETRACHTEND
Ausgestellt im Kunstsalon Neue Kunst Fides, Dresden

Blick in die Landschaft gibt, einen neuen starken Ton an, der ihm neue Freunde erwerben wird. Maria Caspar-Filser aber hat ein Parkbild von hinreißend heiterer Wirksamkeit gemalt. Nennen wir noch Otto Hettner mit einem stark sonnigen Blick auf Palma de Mallorca, Arthur Degners Landschaft mit Dorf, Walter Jakobs Aß. Von sonstigen Bildern zieren die Ausstellung noch die Blumen in weißer Vase, ein vorzügliches Zeugnis der Kunst von Emil Rudolf Weiß, das Innere einer Schleswiger Kirche von Dresdens ältestem Maler Richard von Hagn, das lebensgroße charakteristische und farbig interessante Bildnis der Tatjana Barbakoff von Gert Wollheim, der Flugturm von Carl Hanusch.

Die Plastik endlich bietet ein viertel Hundert auserlesene Werke, von denen wenigstens die charaktervollsten genannt seien: die feine Büste Karl Hofers von Karl Albiker, die sprechende Büste Otto Gußmanns von Georg Wrba, von demselben eine dekorativ gut abgewogene Figur für ein Grabdenkmal, Edwin Scharffs scharfgeschnittene Büste des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin, Georg Kolbes lebendig durchgebildete Büste Max Slevogts, das Grauen, eine wahrhaft sprechende kniende weibliche Holzfigur von Ernst Barlach, eine zweite weibliche Figur in Holz von Arthur Lange.

Im ganzen darf man sagen, daß diese akademische Ausstellung Dresdens nichts Akademisches an sich hat, sondern ein sehr erfreuliches künstlerisches Niveau aufweist.

Paul Schumann

OTTO GUSSMANN. GEBURT DER VENUS. AKADEMIE DRESDEN

M. DE VLAMINCK
LANDSCHAFT

AUSSTELLUNG
R. WILTSCHEK
BERLIN

DAS GENERATIONSPROBLEM IN DER KUNST

Wilhelm Pinder, der zum Nachfolger Heinrich Wölfflins in München ausersehene Leipziger Kunsthistoriker, ist in seinem soeben erschienenen Werk: „Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas" (Frankfurter Verlagsanstalt, Berlin) mit einer neuen Theorie hervorgetreten, deren Geltungsbereich sich nicht auf die eigentliche Kunstgeschichte beschränkt. Freilich werden die hier entwickelten neuen Anschauungen zunächst an Tatsachen der Kunsthistorie demonstriert. Es handelt sich um eine Kunstgeschichte nach Generationen. Der Verfasser untersucht das Verhältnis des Gleichaltrigen zum Gleichzeitigen. Ausgehend von der Tatsache, daß jeweils in der Hauptsache drei Generationen am Werk sind, gibt Pinder dem Zeitbegriff eine neue Deutung. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, hat jeder Zeitpunkt einen mehrdimensionalen Charakter. Die Mehrdimensionalität hat ihre Ursache in dem jeweiligen Nebeneinander verschiedener Generationsschichten, deren Zusammenklang erst jenen Akkord ergibt, der die Zeitfarbe bestimmt.

Heute wirken die Vertreter dreier sich deutlich voneinander abhebender Generationsschichten nebeneinander, die letzten Impressionisten, die Expressionisten und, als jüngste Schicht, die der „Neuen Sachlichkeit" dienenden Künstler. Unter sich sind die drei Gruppen getrennt durch das zeitliche „Intervall", das durch die verschiedenen Geburtszeiten bestimmt wird. Diese gruppieren sich nach Ansicht Pinders für die einzelnen Generationen um ganz bestimmte mittlere Geburtsjahre. Die Geburtsdaten der Impressionisten liegen um das Jahr 1840 herum. Die Expressionisten gruppieren sich, ihrem Geburtsdatum nach, um das Jahr 1860. Die Jüngsten, wie Kokoschka und Dix, sind in den achtziger Jahren geboren.

Die gesamte abendländische Kunstgeschichte untersucht Pinder auf generationsmäßige Zusammenhänge und kommt hierbei zu der überraschenden Feststellung, daß die Natur bei der Zeugung der großen, entscheidenden Künstler in der Bemessung des zeitlichen Intervalls die Zeitspanne eines Menschenalters (25—30 Jahre) oder seine Hälfte bevorzugt. Der Rhythmus der kunstgeschichtlichen Entwicklung ist also durch die Abfolge der Generationen bestimmt.

Im zweiten Teil seines Werkes untersucht Pinder das Generationsproblem in seiner Bedeutung für die Gesamtheit der Künste. Offenbar von Gedankengängen Oswald Spenglers beeinflußt, erblickt Pinder in den einzelnen Künsten Wesenseinheiten von verschiedenem Alter. In den Jahrhunderten des Mittelalters war zunächst die Architektur „vorderste" Kunst, dann übernahm Plastik und Malerei die Führung. Die künstlerische Zeitfarbe der neueren Zeit wird durch die Musik bestimmt, die unsere „jüngste" Kunst ist.

Durch Pinders Theorie wird dem kunstgeschichtlichen Entwicklungsprozeß eine neue Sinngebung verliehen, die sich auf den der Biologie entstammenden Begriff der Generation stützt und eine neue Gruppierung der kunsthistorischen Tatsachen ermöglicht. Eine neue Betrachtungsweise ist gewonnen, die zu den bereits bestehenden eine neue Kategorie des historischen Denkens hinzufügt. Kunstgeschichte ist nicht nur eine Geschichte des Sehens; die Phänomene der Stilwandlung sind auf eine geheimnisvolle Weise, die Pinder nicht näher begründet, mit biologischen Grundtatsachen verknüpft, die den großen Zeugungsprozeß der Natur in seiner Gesamtheit bestimmen. Nur ein Forscher, in dessen Geist das lebendige Gefühl für die großen Zusammenhänge des Daseins wirksam ist, konnte uns ein Werk schenken, das weit über die engen Grenzen einer Einzelwissenschaft hinausdringt. Mit strengster Wissenschaftlichkeit vereinigt der Begründer der kunsthistorischen Generationenlehre eine philosophische Weite der Gedanken, der wir unsere Bewunderung nicht versagen können.

Theo Schneider

DER MÜNCHNER GLASPALAST 1927*)

Im Glaspalast sind grundlegende Veränderungen vor sich gegangen, wenigstens auf jenem umfassenden Ostflügel, wo über den Ausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft die Gespenster der Langeweile und der Mittelmäßigkeit ihre grauen Schwingen auszubreiten pflegten. Bekanntlich hat sich die Münchner Künstlergenossenschaft in der Person des Bildhauers Fritz Behn einen Diktator gesetzt. Behn ging darauf aus, dieser Abteilung im Glaspalast ein neues Gesicht zu geben. Er rief die Baukunst zu Hilfe. Nicht mehr Ausstellungsräume sollte es in dem achsialen Mitteltrakt des Ostflügels geben, sondern gestaltete Räume, bei denen die Wand in Verbindung mit Plastik, Gemälde und kunstgewerblichem Gegenstand spricht.

Münchner, Wiener und Dresdner Baukünstler waren am Werk. Daß man sich nicht auf Münchner Künstler beschränkte, ist in München übel vermerkt worden, und außerhalb Münchens wurde natürlich behauptet, wenn der Münchner Glaspalast in diesem Jahre frischer aussehe, so sei es das Verdienst des Dresdners Wilhelm Kreis und des Clemens Holzmeister aus Wien. Aber es ist nicht an dem. Vielmehr sollte durch die Herbeiziehung gerade der österreichischen Künstler (außer Holzmeister kamen Wiener Bildhauer und Maler) die Zusammengehörigkeit der stammverwandten Nationen und der wesensähnlichen Städte Wien und München betont werden. Vor dem Norden aber, von dem man sich Wilhelm Kreis holte und eine sehr stattliche, in dem von Kreis gestalteten Ziegel-Saal aufgestellte Kollektion von Plastiken des Berliners Georg Kolbe, machte man die schuldige und wohlverdiente Reverenz. Für den im allgemeinen sehr seßhaften Münchner ist es förderlich und kann ihn zu nachdenklicher Einkehr anregen, wenn ihm gezeigt wird, wie man außerhalb der süddeutschen Kunstmetropole auf allen Gebieten künstlerischen Gestaltens in in der Entwicklung vorwärtsschreitet.

Eine sehr beachtliche Neuerung ist die Einbeziehung der Freskomalerei (und der ihr in Absicht und Wirkung verwandten Kasein-, Wachs- und Sgraffito-Technik) in dieses Kunstgebilde von Raum, Malerei und Plastik. Daß man hier gerade den Jüngeren die schönsten und augenfälligsten Plätze einräumte, daß hier Maler zum Zuge kommen, von deren vielen man bisher kaum den Namen kannte, deutet auf die umwälzende Wirkung dieser Maßnahme hin. Auch in der Art der Aufstellung der Plastik hat z. B. Willi Erb Lösungen gefunden, die endlich von den kaum mehr anzuschauenden grauen Sockeln und Podesten abrücken. Er hat Nischen in die Wände eingetieft, die plastischen Gruppen hineingestellt und damit eine frappierende reliefartige Wirkung herausgelockt. Die Münchner Architekten Lechner und Norkauer haben als Rahmen zur Monumentalplastik Behns das Vestibül umgestaltet, es sachlich neu ausgeformt. Der Zusammenklang mit der Plastik ist in überzeugender Weise gefunden, es ist gleich „Stimmung" da, und sie hält vor.

Ein kleiner als Gartensalon gedachter Durchgangsraum, von Kreis baukünstlerisch betreut, hat leichte, gleichsam hingespielte, improvisierte Fresken von Eberz und Seewald zu zeigen, Arbeiten, die für die „Genossenschaft" schon durch die Wahl eigenartiger Künstler eine kühne Neuerung bedeuten. Auch sonst kommen, wie diese beiden Angehörigen der Neuen Secession, die hier ein Gastspiel absolvieren, Mitglieder und Aussteller fortschrittlicher Gruppen zur Genossenschaft herüber: Karl Reiser und Ferdinand Spiegel zeigen in kleinen Kollektionen ihre Werke; in dem verjüngten, auch durch Betonung jüngerer oder bisher im Schatten gestandener Persönlichkeiten aufgefrischten Ensemble machen sie gute Figur. Der Bildhauer Knappe, einer der Extremsten unter den Münchner Bildnern, zeigt in dieser Umgebung seine technisch neuartigen, bei den Ägyptern anknüpfenden Ziegelschnitte, Ruth Schaumann, die sich immer feiner entwickelt, immer innerlicher wird, ihre anmutreiche religiöse Kunst. Religiöser Art sind natürlich die meisten Fresken, wenigstens im Saal der Münchner. Felix Baumhauers großes

*) Über die Ausstellung der Neuen Secession wird noch ein gesonderter Aufsatz erscheinen.

FELIX BAUMHAUER. AUFERSTEHUNG. WANDGEMÄLDE

Glaspalast München

RICHARD SEEWALD. WANDGEMÄLDE FÜR EIN GARTENHAUS

Glaspalast München

ANTON FAISTAUER. DAS BILD MIT DEN SIEBEN TIEREN. WANDGEMÄLDE

Glaspalast München

JOSEF EBERZ. FISCHER. WANDGEMÄLDE

Glaspalast München

Werk, eine kühn bewegte „Auferstehung", fällt vor allem ins Auge. Auch Otto Graßl, der einst da begann, wo Schwind geendet hatte, bei der elegischen Idylle, beim Märchen, ist wie Baumhauer ins Monumentale gezogen, er hat seine Form groß und frei entwickelt, ist in seiner Auffassung und in der Gestalt, die er ihr gibt, voll stürmischen Dranges. Willi Schmid, dessen erstaunliche Entwicklung innerhalb weniger Jahre singulär ist, hat auch jenseits seiner stillen, intimen, ganz in sich geschlossenen und bis ins letzte Eckchen fein und nobel ausgemalten Bilder mit einem Fresko „Die Trauernden" starken Erfolg. Wendls schmale, stark überhöhte dekorative Bilder mit den Hirten zeigen einen neuen Mann auf zukunftsreichen Wegen. Lois Gruber wußte mit seiner besonders für Eisenbeton-Wände verwendbaren Sgraffito-Technik dem vieldeutbaren Motiv „Traum" einen starken Reiz abzugewinnen.
Nach Art und Landsmannschaft wirken die Wiener Freskanten als geschlossene Gruppe. Der vielgerühmte Anton Faistauer ist ihr Protagonist. Sein Fresko, das den Titel trägt „Das Bild mit den sieben Tieren", hat sich an Mareés' Sonne gewärmt: gute Schule, denn hier ist wirklich groß, monumental, freskohaft empfunden und gestaltet worden. Faistauer und Anton Kolig, der vielseitige Künstler des Salzburger Festspielhauses, beherrschen zusammen mit dem Bildhauer Hanak, der voll Leidenschaft und Impuls ist und gegenüber der Berliner Gruppe der Kolbe, Klimsch und Hitzberger das Wiener Element sehr glücklich vertritt, den Raum, den Holzmeister ihnen baute. Natürlich ist auch ein wenig Kunstgewerbe da; ohne dies geht es nun einmal nicht bei den Wienern, denen dieser schmückende Zug lebensnotwendig ist. Ferdinand Kitt und Faistauer haben auch Kollektionen von Tafelbildern da; zusammen mit Werken von Ernst Huber, Albert Gütersloh und dem ergreifenden „Totentanz 1809" von Albin Egger-Lienz gibt dies eine starke Besetzung der österreichischen Abteilung. Die Eigenart

MAX WENDL
HIRTEN
WANDGEMÄLDE
ÜBER DER TÜRE:
KARL KNAPPE
KRUZIFIXUS

Glaspalast München

PAUL MERLING. KNIENDE

Glaspalast München

FRITZ KLIMSCH. ERWACHENDE

Glaspalast München

SEPP PRANK
GEWITTER ÜBER
TOLEDO

Glaspalast München

EDMUND STEPPES. ZUG DER HIRSCHE
Glaspalast München

und der Vorzug dieser Gruppe ist ihre schöne Farbgebung, das einschmeichelnde und elegante Kolorit, das sonst in Deutschland verpönt und als „unmodern" verschrien ist. Ewig Kremserweiß und Preußischblau machen aber auch nicht selig. Da leuchtet aus Faistauers Gemälden, besonders aus seinen innigen, tiefgefühlten Bildnissen ein so warmes Rot, daß einem ordentlich das Herz aufgeht, und Kitt hat bei seinen Kompositionen religiösen Gegenstands nicht nur im Formalen die großen Meister des Wiener Hofmuseums nacherlebt, sondern auch ihre Farbenfreude und Farbenreinheit auf sich wirken lassen.

Kollektivausstellungen einheimischer Künstler gibt es für den verstorbenen Orient- und Schlachtenmaler Otto von Faber du Faur (†1901), dem damit endlich die langverdiente, nun als Ehrenschuld abgetragene repräsentative Ausstellung zuteil wird: einem der prickelndsten Koloristen, der in Delacroix' und Decamps' Spuren weiterging und zu eigenem Wesen aufstieg. Ferner für den feinen, intimen Landschaftsmaler W. J. Hertling (†1926) und für den siebzigjährigen Adam Kunz, einem der letzten und besten aus dem Zeitalter, da man in München die deutsche Renaissance wieder entdeckte. Auch den 1926 verstorbenen Amerikaner Her-

ANTON FAISTAUER. DAMENBILDNIS

Glaspalast München

WILLI SCHMID. KOMPOSITION
Glaspalast München

PAUL THALHEIMER. BERUFUNG DER ERSTEN JÜNGER
Glaspalast München

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH. WEIHNACHTSBILD

Glaspalast München

man Hartwich ehren einige Werke, von denen eine amerikanische Landschaft am stärksten anspricht.

Man begrüßt auch gerne ein Gruppe von Intimisten, die sich die Anregung von der alten Kunst her holen, aber sie auf ihre Weise in den Geist unserer Zeit übersetzen: den alten, aus der W. von Diez-Schule hervorgegangenen Friedrich Stahl, Theodor Baierl, der ein so überlegener Techniker ist, Edmund Steppes, den Landschafter, der jetzt bei der Genossenschaft seine Zelte aufgeschlagen hat. Dazu viel Jugend: Paul Padua z. B., der sich nur noch von seinem Vorbild Leibl freier machen muß, Baumgartner, den gehaltvollen Porträtisten, Blocherer, Maier-Erding und bei den Graphikern Bruno Goldschmitt, der in ungemein tiefsinnigen, auf stärksteSchwarzweiß-Kontraste gestelltenHolzschnitten die Hauptmomente des Alten Testaments gestaltet.

*

Dem „Neuerertum" derKünstlergenossenschaft gegenüber haben die kleineren Gruppen keinen leichten Stand. Bekanntlich hatte sich noch in „vor-behnischer" Zeit, im Winter dieses Jahres, der auch der Winter ihres Mißvergnügens war, eine Anzahl der tüchtigsten Leute, meist jüngere Künstler, unter Führung von Bolgiano, Staeger, Hubert Wilm und Gerhardinger, vom mütterlichen Schoß der Künstler-

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH. AUF DEM ALTAN

Glaspalast München

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH. FRAU ZACHARIAS
Glaspalast München

genossenschaft losgelöst und eine eigene neue Gruppe, die „Neue Münchner Künstlergenossenschaft“, gegründet. Später haben sie sich dann mit der Luitpold-Gruppe (die auch einmal der Auffrischung und Verjüngung bedarf, denn sie ist trotz all des Guten und Gediegenen, das in ihr beschlossen ist, zu sehr ruhendes Moment geworden) zu einer Interessengemeinschaft zusammengeschlossen. Ohne Zweifel findet man bei beiden Gruppen nicht allein künstlerischen Ernst, sondern auch starkes Wollen und respektgebietendes Können. Aber neben der vielleicht rücksichtslosen, selbst auf Kosten der Tradition durchgeführten Erneuerung ist hier mehr Beharrung, vielleicht zu viel Beharrung. Gerade eine neue ins Leben tretende Gruppe muß etwas wagen. Sie darf's, sie kann's, wenn soviel Positives hinter ihr steht wie hier. Die „Bayern“ bewahren auch ihr herkömmliches Gesicht allzu treu, und der „Bund“, der übrigens in seiner märchenseligen Art wie der Sammelpunkt aller Romantik-Verschworenen anmutet, wandelt auf seinen weltabgekehrten blumenbestreuten Wegen weiter. Auch die „Juryfreien“ sind wieder da, ebenso die vielen Fachverbände der Graphiker, der Original-Radierer, der Süddeutschen Illustratoren, der Bund zeichnender Künstler und die Aquarellisten, die in einigen Werken ihres vor Jahresfrist verstorbenen Mitglieds René Reinicke wahre Kleinodien in ihrem Sälchen haben.

*

Bei der „Secession“ geht es ruhig und gesetzt zu. Einige neue künstlerische Erscheinungen, die mehr heraustreten, bucht man mit Genugtuung. Vor allem Otto Schön, der tatsächlich den gelungenen Versuch unternimmt, die sogenannte „Neue Sachlichkeit“ durch ihre eigenen Mittel ad absurdum zu führen, d. h. Bilder von großer Schönheit und Schlichtheit sachlich und in nobler Selbstbescheidung, ohne Prinzipienreiterei zu malen. Wilhelm Heise ist eine ihm verwandte Erscheinung, aber er ist romantischer, hat weitere Hintergründe. Großmanns Entwicklung als Landschafter kann stark interessieren. Hier ist echtes zeitgenössisches Naturgefühl. Schwalbach, zeichnerischer als früher, tastet sich auch in Stimmung und Gefühl vor zu neuen Bezirken. Die Wand, an der seine Bilder, auch im Nebeneinander wie ein edler Bau wirkend, beisammen sind, ist eine der anziehendsten Gegenden im Garten der Secession. Ludwig Bock, der ausgezeichnete Kolorist, läßt mit der Serie seiner Stilleben Farbengedichte aufleuchten. Sepp Frank bleibt auf dem Weg zu Grecos Landschaftskunst, zu Toledo hin. Endlich einmal ist auch Paul Thalheimer mit seiner Kunst, in der sich Dekoratives seltsam mit Mystischem, farbige Wirkung mit heiligmäßiger Empfindung verbindet, so herausgekommen, wie man es seit langem erwartete. Seine Bilder sind an bevorzugtem Platz sehr glücklich gehängt. Seyler, Bechstein, Richard Klein, Hommel, Altherr, Putz, der wieder einmal eine starke Probe seiner immer noch vorwiegend dekorativ gerichteten Malerei gibt, bedeuten Höhepunkte. Ein sinnfälliger, namentlich auf den stofflich interessierten Ausstellungsbesucher wirkender „Clou“ ist Hermann Groebers figurenreiches Gruppenbild mit der Sitzung des Verwaltungsrats des Farbwerke-Konzerns. Alle „Führer“ sind da: Stuck mit einer in verhaltener Farbigkeit dunkel, glasfensterhaft glühenden Wand kleinerer, gleichsam kunstgewerblich angefaßter Figurenbilder, Naager mit breit hingesetzter, immer anziehender Fapresto-Malerei, die diesmal das ihr angemessene Format zerbricht, Samberger mit einem stattlichen Saal, der ausschließlich Kohlezeichnungen bringt, überwiegend Bildnisse, von denen man freilich die meisten schon kennt: trotzdem ist es ein Genuß, diese geistreich und genial hingeschriebenen physiognomischen Studien berühmter Männer, vor allem der engeren Kunstgenossen Sambergers, wieder einmal beisammen zu haben. Habermann hat gar ein neues Motiv aufgegriffen, das kompositionell reizvoll ist: in ein schmales Hochformat setzte er die Legende vom Gaukler Unserer Lieben Frau. Benno Becker füllt ein abseitiges Sälchen mit stillen innigen Landschaften meist italienischen Ursprungs, es ist zarte Kunst, wie verwehter Klang tönt sie zu den lauteren Nachbarn herüber.

Die schönste Gabe aber ist die Sammelausstellung des Grafen Leopold von Kalckreuth. Dieser abseits vom lauten Kunstbetrieb lebende Meister der Malerei ist immer seine eigenen Wege gegangen. Er hat sich nie um Richtungen und Moden gekümmert, sondern hielt es für das Wichtigste und Richtigste, allezeit so gut als möglich zu malen. Das übrige konnte er unbesorgt der Zuverlässigkeit seines menschlichen und künstlerischen Gefühls und der Noblesse seines Menschentums überlassen. Die an-

CARL SCHWALBACH. EINKEHR UND EITELKEIT

Glaspalast München

spruchslos, in schlichter Selbstverständlichkeit zum Bild gewordenen Erlebnisse einer großen Seele sind in dieser unrastigen Zeit und in der Verstiegenheit und experimentierenden Ziellosigkeit des künstlerischen Schaffens ein wahres Labsal. Dieses Prädikat geziemt auch der graphischen Ausstellung vieler Zeichnungen, Illustrationen und Aquarelle aus dem Nachlaß A. A. Oberländers, dem man hier in die Werkstatt schaut und den man von seiner liebenswertesten Seite kennenlernt. Aus Hummels tief-sattfarbiger Bilderreihe strahlt das große Leuchten hervor, und für Hermann Hahn, der neben Geibel, Wackerle und Lederer mit seiner plastischen Kollektion besonders auffällt, findet man durch die Überschau über dreißig Jahre seines Schaffens im monumentalen Werk wie in der ganz individuellen Porträtbüste das Urteil bestätigt, daß Deutschland in ihm einen seiner markantesten Denkmals-Bildhauer besitzt.

G. J. Wolf

GEORG KOLBE. GROSSE STATUE

Glaspalast München

DIE JUBILÄUMS-LIEBERMANN-AUSSTELLUNGEN IN BERLIN

Der Maler Max Liebermann hat seinen 80. Geburtstag gefeiert. Die europäische Welt, der nur langsam die große Bedeutung der deutschen Kunst aufgeht, ehrte ihn in Glückwunsch-Telegrammen und Jubiläumsaufsätzen. Ein paar Bilder in England, Holland, Schweiz und skandinavischen Ländern, der Wirtshausgarten im Musée de Luxembourg, das Selbstporträt im Palazzo Pitti waren bisher die einzigen sichtbaren Dokumente, daß das Ausland schon vor dem Krieg eine Ahnung von der Wichtigkeit Max Liebermanns gehabt hat.

Seine Vaterstadt Berlin, die in wechselseitiger Dankbarkeit mit dem Künstler verbunden ist, feierte ihn in drei Ausstellungen. Die Akademie der Künste zeigte mit 100 Gemälden eine Reihe der stärksten Schöpfungen ihres Präsidenten, deren Auswahl zwar ein begrenztes, aber ein höchst gewähltes und denkwürdiges Bild eines reichen künstlerischen Schaffens bot. Die Verleger Bruno und Paul Cassirer führten in zwei Ausstellungen die Pastelle und die Zeichnungen Liebermanns vor.

Die drei Veranstaltungen boten einen Anlaß, sich wieder einmal die Frage vorzulegen, was der Künstler Max Liebermann für uns und für die Geschichte der Malerei bedeutet. Über seine Entwicklung ist viel, über sein Wesen ist manches gesagt worden. Es bleibt übrig, Anmerkungen dazu zu machen, was er der jungen Generation zu sagen hat und was nach deren Meinung das Wesentliche an Liebermann ist, das unsre Zeit überdauert.

Von einem solchen Standpunkt gemessen, würde auch manche Kritik an dem Maler laut werden, denn die Distanz ist noch nicht groß genug und der Künstler noch zu gegenwärtig, als daß er den Diskussionen des Tages ganz zu entreißen wäre. Aber ein Jubiläum einer großen Persönlichkeit erfüllt dann seinen Sinn, wenn man aufweist, was ist und dauert, und nicht, wenn man ausspricht, was man vermißt.

*

„Nicht auf die Form kommt es an, sondern auf das Leben, das der Künstler der Form einzuhauchen imstande ist.“ Diese klugen Worte, die der Künstler in einem Vorwort dem Verzeichnis seiner Akademieausstellung voraussetzte, verraten am deutlichsten Wesen und Bedeutung Liebermanns.

Auf das Leben ist es ihm Zeit seines Daseins angekommen, ob er in Berlin als Schüler von Steffeck arbeitete, ob er an der Kunstschule von Weimar tätig war, ob er sich in Holland oder in Barbizon aufhielt. Er fährt nach Holland und entdeckt hier die Unmittelbarkeit von Franz Hals und anderen, die ohne Pathos, ohne Metaphysik der Alltäglichkeit und dem unverschleierten Leben auf den Leib gerückt sind. Italien hingegen, wo ein entrückter Idealismus nach formalistischen Zielen strebte, kann ihn nicht halten, und 1878, in einer Zeit, wo dieses Land noch die Sehnsucht der deutschen Künstler war, kehrt er nach kurzem Aufenthalt nach Deutschland zurück.

So nimmt es nicht wunder, daß er auch München bald verläßt und 1884 endgültig nach Berlin übersiedelt. Diese Stadt, in der die Parole „Ran ans Leben“ im ausgehenden 19. Jahrhundert herrschend wurde, deren Atmosphäre zuweilen ein wenig brutal und unbedenklich ist, die jedoch immer von einer unsentimentalen, erfreulich sauberen Luft umspült wurde, mußte für ihn den stärksten Anziehungspunkt bilden. Dieselben unromantischen, klugen, gespannten, klaren Züge wie diese Stadt weist Liebermann auf.

Der Begriff der fliegenden Sekunde, der vergänglichen Zeit, der in Berlin die charakteristische Hast und den hitzigen Lebenshunger erzeugt, führte Max Liebermann zu einer Malerei, die den flüchtigen Eindruck, den jagenden Augenblick zu bannen versucht. Nicht auf die Darstellung des Wesens in seiner statischen Existenz kommt es dem Künstler an. Er findet die Dauer vielmehr in der Bewegung, im raschen Wechsel eines ewig wiedergeborenen Augenblicks.

*

Es ist fast ein dionysischer Zug in diesem nüchternen kühlen Maler, den sonst sein ganzes

GEORG KOLBE ASSUNTA

Glaspalast München

L. W. GROSSMANN. LANDSCHAFT BEI ZABERN

Glaspalast München

Wesen zum Antipoden des Dionysos, zu der strengen Klarheit Apollos hinzieht. Denn dieser Künstler, der den Rausch nicht liebt, ist in aller Flüchtigkeit streng, und das musikalische wie das architektonische Erlebnis halten sich durchaus in ihm die Wage. Er liebt die sublime Heiterkeit Mozartscher Musik. Er sieht als erhabenen Stern auf seinem Weg die strenge Weisheit der Goetheschen Persönlichkeit.

Seine Nüchternheit ist dabei durchaus unsinnlich und keinerlei transzendenter Lockung ausgesetzt. Er ist durchaus gegenwärtig und insofern ein Kind des 19. Jahrhunderts, daß er im flüchtigen Augenblick die Ewigkeit zu erblicken glaubt.

Wenn auch Liebermann nach dem Tod von Degas, Renoir und Monet als Haupt und Führer des europäischen Impressionismus anzusehen ist, und wenn das oben Ausgeführte auch zum großen Teil auf den „Impressionismus" als Zeitstil zutrifft, so wäre doch zu wenig gesagt, wenn man ihn nur aus dem Wesen dieser Kunstrichtung erklären wollte. Denn dieser Maler ist als Künstler eine viel zu eigenwillige Erscheinung, als daß er ganz das Produkt seiner Epoche hätte werden können. Vielmehr traf — wie immer bei großen Künstlern — Zeitentwicklung und Persönlichkeit aufeinander und schufen in schöpferischer Wechselwirkung das, was man den deutschen Impressionismus nennt.

Die Epoche löste in Liebermann latente Kräfte aus, und im gegenseitigen Kampf wurde ein Stilwille geboren, der — wenn auch wie immer von der folgenden Generation verworfen — eine

LUDWIG BOCK. OBSTPLATTE

Glaspalast München

wichtige historische Phase in der Entwicklung der deutschen Malerei ausmacht.

*

Welche Wesensveränderung hat dieser europäische Zeitstil durch die Persönlichkeit Liebermanns erfahren! Wie sehr unterscheidet sich diese Kunst von der der Franzosen, denen es immer mehr auf den anmutvollen Hauch, auf die zarte spielerische Schönheit angekommen ist als unserem Künstler.

Durchaus nicht der flüchtige Zauber der Epidermis wie bei Renoir und selbst noch Degas reizte Liebermann, sondern er strebte nach einem charakteristisch deutschen und schließlich doch metaphysischen Begriff: nämlich den der Unendlichkeit der sich stets verjüngenden Zeit und der fließenden verwandelnden Bewegung.

FERDINAND KITT. BEWEINUNG CHRISTI

Glaspalast München

Neben den Franzosen wirkt er kühl, männlich und herb. Er verzichtet auf die heitere Musikalität der spielenden Farben und malt in einem strengen tonigen Grau, dessen vornehme Gedämpftheit den Genuß der Farbstimmung gleichsam in einer sublimierten Sphäre erst zuläßt. Und wie er Franz Hals, Munkacsy, Israels und Degas in sich aufnahm und verarbeitete, so geht auch die märkische Landschaft und Luft zu ihm ein, um destilliert in einer neuen malerischen Entfaltung ein kultiviertes und doch sprudelndes Dasein zu finden. Hier sind Persönlichkeit, Bildung im Goetheschen Sinne und der Boden des eigenen Landes zusammengeschlossen worden in einem Werk, das mehr gedämpft als elementar, mehr kühl als leidenschaftlich, klug, besonnen und durchaus nicht unbewußt ein springlebendiges und doch streng gefesseltes Gesicht voll schöner Souveränität empfing.

Und so wie die Symphonie europäischer Malerei der Jahrhundertwende von Liebermann einen berlinischen und wenn man will, auch deutschen Akkord erhielt, so empfing mehr noch die alte Berliner Tradition, die Liebermann über Krüger und Menzel hinaus fortsetzte, durch den Künstler ein weiteres und europäisches, ein junges und ein zukunftsträchtiges Gesicht.

Bruno E. Werner

RUTH SCHAUMANN UND E. EHRENBÖCK. MADONNA

Glaspalast München

PAUL PADUA. JUNGES PAAR
Glaspalast München

BILDHAFTER WITZ

Humor, der sich bildmäßig ausdrückt, ist keine Angelegenheit der großen Kunsthistorie. Wir sind nicht mehr so genügsam wie die spanischen Könige und Granden des 17. Jahrhunderts, die sich totlachen konnten über mißgestaltete Zwerge und diese armen Halbidioten von der Meisterhand des Velasquez sich zu dauernder Ergötzung konterfeien ließen.

Humor und Satire gibt es nicht unter despotischem Regime. Ein Aristophanes konnte nur in der freien Luft Athens schaffen, und was wir aus dem Altertum an komischen Darstellungen der bildenden Kunst besitzen, lehnt sich an dieses Genre übermütiger Verulkung auf den Volksbühnen von Athen und ähnlichen Demokratien an. Und im Mittelalter besorgten die durchaus

HERMANN HAHN. GEHEIMRAT VON DYCK

Glaspalast München

nicht prüden oder bigotten Mysterienspiele, von Klerikern geleitet, in den Stadtrepubliken den Dienst am Gotte Momus und mit entsprechendem Laienfreimut die Bildhauer an den Kathedralen, später an Bürger- und Rathäusern; eine auf derbe und einfache Sinne berechnete Art von Volkswitz, den wir heute ein wenig abgestanden finden. Und diese Vergröberung von Körperlichkeiten und körperlichen Funktionen pflanzte sich im gemalten und gezeichneten Humor weiter fort über Breughel und die holländischen Maler der Rembrandtzeit bis ins deutsche Biedermeier hinein: es war ein ziemlich schaler Humor, der sich da über Bauernrüpel und ihre nicht salonfähigen Freß- und Saufmanieren hermachte. Humor ist es deshalb nicht recht für unser verfeinertes Empfinden, weil ihm die lächelnde Überlegenheit und innerliche Ausgesöhntheit fehlt, die alles Menschliche von höherem Standpunkt aus verzeihlich findet. Es ist einfach der Hochmut der sich erhaben vorkommenden höheren Kaste, der im Proleten das Halbtier sieht und ihn zur Ergötzung besser Situierter bei seinen Unmanierlichkeiten erwischt.

Humor im heutigen Sinne erscheint erst bei den Romantikern wie Jean Paul und E. T. A. Hoffmann; bildmäßig aber noch später bei den speziellen Humoristen der Biedermeiermalerei: Hasenclever, Schrödter, Hosemann. Denn die Illustrationswitze der früheren und noch der

ANTON HANAK. DIE SCHWEBENDE (GIPS)

Glaspalast München

JULIUS SEYLER. HAFEN VON DOUELLAN, BRETAGNE

Glaspalast München

romantischen Generation sind außerstande, ein satirisches Ziel zu treffen, wie es unwiderleglich die salzlosen Possen des großen Gottfried Schadow über Napoleon und die Franzosen beweisen.

Erst der Sieg des eigentlichen Bürgertums in der deutschen Kultur um 1830 hat den witzigen Bildglossen zu ihrem Recht verholfen. Was uns an Hasenclevers Spießerkonventikeln und Jobsiaden, an Hosemanns Berliner Typen und Redensarten noch heute mit der Frische unverwelkten Humors anrührt, ist die unfreiwillige Komik, mit der sich kleine Seelen großartig spreizen; ist die donquijotehafte Spannung zwischen dem Anspruch auf eminente Wichtigkeit der eigenen werten Person und ihrer abgründigen Nichtigkeit, die der Maler durchschaut.

Hier ist die bildliche Form des Witzigen völlig ausgeprägt. Durch Mittel der Darstellung — bei Hosemann und Schrödter sind es bereits die wesenhaften der Graphik — wird eine Übertreibung und zugleich Vereinfachung des Lebens geleistet, die das Widerspruchsvolle als Komik stabiliert; es ist der Standpunkt des Humoristen, der die Absurdität des Weltlaufs erkennt und durch diesen Kontrast die Hoheit des wahrhaft Menschlichen durchschimmern läßt.

Unter diese Kategorie aber gehört nun auch die Satire von ganz modernen Zeichnern wie Gulbransson und George Groß. Beide geben, in verschiedener Intensität, das einseitige Auftreiben einzelner menschlicher Eigenschaften, die sie entweder zur Charakterisierung von Persönlichkeiten verwenden, wie Gulbransson, oder zu vernichtender Kritik an sozialen und politischen Schäden, worauf Groß' unerhörte Wirkung beruht. Ihre Tendenz zielt auf groteske Übertreibung, auf gigantische Zerrung des Menschlichen über oder unter das Niveau des Normalen.

Nun aber Wilhelm Busch, der bittere Glossator des „erbärmlichen Behagens" der Allzuvielen, die es nicht merken, wie sie durch den Kakao gezogen werden und seine Albums auf ihren Vertikows herumliegen lassen. Busch ist nicht nur der Vollender und unübertroffene Meister der

Linie Hasenclever — Töpffer, der Überwinder ihres immanenten Biedermeiertums, der den deutschen Bürger in der Monumentalausgabe der Gründerzeit der Nachwelt zum Studium aufbewahrt hat, der grausam lächelnde Schadenfrohe und große Krumme, der die Tücke des Objekts durchschaut hat; sondern Busch ist auch der Entdecker einer ganz besonderen und tiefsinnigen Nuance des beschaulichen Witzes. Er vermag subjektive Empfindungen oder besser: Halluzinationen zu objektivieren, mit der grausigen Eindringlichkeit von E. A. Poe; er zeichnet die Wahnvorstellungen sinnlos Betrunkener mit derselben Akribie, mit der er des Philisters „Summen um besonnte Fensterscheiben“ festnagelt. Sein „Mensch namens Meier“ und sein „Möblierter Herr“ bedeuten eine höhere Stufe faszinierender Analyse; ihre ungehemmten Ideenassoziationen werden so deutlich, daß hier lange vor dem „Expressionismus“ Inneres nach außen umgestülpt erscheint: ein seelischer Kehlkopfspiegel.

Die letzte und vollkommenste Emanation der Witzübertragung auf das Sehfeld aber bedeutet jene Art von Spannung zwischen Form und Inhalt, die neben W. Busch „Der kleine Moritz“ von Oberländer und G. Groß’ „Kinderkritzeleien“ darstellen; am versöhnlichsten und reinsten vielleicht die Vagabunden und adligen Nulpen des großen Rudolf Wilke. Die Überlegenheit des geistigen Menschen über die Schnödigkeit der Materie äußert sich hier in einer Art Mimikry; sie tun so, als ob sie die Welt aus dem Aspekt unschuldsvoller Kindlein erblickten. Dies ist die graphische Form ihrer genialen Kritzeleien. Der Inhalt aber ist bis an den Rand mit bitterster Erkenntnis menschlicher Torheit und Unzulänglichkeit erfüllt. Und die wunderbare, mit nichts zu vergleichende Wirkung dieses Kontrastes ist das befreiende Lächeln des Weisen, der in aller Niedertracht der Menschen unabweisbare Bestimmung sieht und die Lösung so schmerzlicher Differenzen nicht auf diesem kleinen Planeten erhofft, sondern sie als Gegebenheiten nimmt, mit denen sich nichts anderes verlohnt als ein herrliches Spiel des Genius, ein Spiel von Linien, die unter Tränen zum Lachen zwingen über eine närrische Weltordnung, die das Böse zum Herrscher der Kreatur bestellt hat. Dr. Paul F. Schmidt

Hertling

W. J. HERTLING. SONNIGE WIESE

Glaspalast München

EIN WIEDERGEFUNDENES MEISTERWERK HANS THOMAS

In Henry Thodes „Thoma" (Klassiker der Kunst) findet sich auf Seite 20 des Textes eine kleine Zeichnung „Thomas Mutter im Stübchen". „Nach einem 1871 gemalten Bilde, das jetzt in unbekanntem Besitz in Amerika." Im Text selbst wird Thoma zitiert: „In der Sommerausstellung aber verkaufte ich mehrere der in Bernau gemalten Bilder an einen Engländer namens Thomas Lee — zu allerdings kleinen Preisen —, leider sind die Bilder, nach denen ich Nachforschungen anstellte, sowie ihr Besitzer nicht mehr aufzufinden; ich hörte nur die Vermutung, daß derselbe nach Amerika gegangen sei."

Thode hat anscheinlich nicht von Thoma erfahren, daß 1895 diese Nachforschungen, soweit wenigstens das Hauptwerk dieser Gruppe in Betracht kommt, von Erfolg gekrönt wurden. Der hier wiedergegebene Brief des Meisters spricht für sich selbst:

Oberursel b. Frankfurt a. M., Juli 1895.

Sehr geehrter Herr!

Es hat mir sehr leid getan, daß ich bei Ihrem Besuche hier nicht zu Hause war—allerdings da ich leider nicht englisch kann, wäre die Unterhaltung doch ganz schwierig gewesen. — Das Bild, welches Sie vor 20 Jahren in München gekauft haben, ist mir eines meiner liebsten Bilder — sogar so lieb, daß ich es nur ungern und nur meinen damaligen ungünstigen materiellen Verhältnissen wegen zum Verkaufe gab. —

Das Bild ist das Bild meiner Mutter mit der ganzen Umgebung, in der sie sich damals in einem kleinen Städtchen befand — es ist also kein erfunden arrangiertes Bild — ich habe es so recht eigentlich für mich selbst gemalt — seitdem dachte ich auch oft daran, wo es wohl hingeraten sein könnte. —

Nun ist meine Freude aber recht groß, da ich das Bild in so guten Händen weiß — bei einem Besitzer, der mir sogar einen lieben Besuch zugedacht hatte. —

Sollten Sie wieder einmal nach Frankfurt kommen, so bitte ich sehr, Ihren Besuch doch ja zu wiederholen, wenn der Sprache wegen die Unterhaltung auch sehr dürftig sein dürfte, — das Auge hat ja auch eine Sprache — und auch die Malerei ist ein Ausdrucksmittel, durch das die Seelen sich verständigen und erkennen.

Mit den besten Grüßen!

Ihr ergebener

Hans Thoma.

Das Bild blieb aber trotzdem für Thoma verschollen, denn der Besitzer dachte nicht daran, sich von seinem Schatze zu trennen. Nun ist der Schreiber dieser Zeilen der Hüter des Bildes geworden, das hier zum ersten Male reproduziert wird.

Das Bild, 1,05 m hoch und 80 cm breit, ist prachtvoll erhalten, licht, strahlend in der Farbe, der dunkelblaue Rock der Mutter ist besonders schön, der Vortrag ist breit und ungemein tonig. Das Gemälde erinnert in der Behandlung des Lichtes an den „Sonntagsfrieden" der Hamburger Kunsthalle, nur daß es noch edler in der Qualität und noch wärmer im Gefühl ist.

Josef Stransky

HANS THOMA. DES KÜNSTLERS MUTTER IM STÜBCHEN

NEUE KUNSTLITERATUR

Spanische Kunst von Greco bis Goya. Von Hugo Kehrer. Mit 250 Abbildungen. Hugo Schmidt Verlag, München.

Der Zeitraum spanischer Malerei, um die es sich in dieser fleißigen und temperamentvollen Arbeit in erster Linie handelt, wird mit einer, in der Hauptsache das Wesen spanischer Renaissance-Architektur untersuchenden „Vorgeschichte" auf eine breitere Grundlage von ausreichender Tragfähigkeit gestellt. Vielleicht wären Länder, wie England und besonders die Niederlande hier noch heranzuziehen. Wo aber dann das eigentliche Thema unter Anwendung Woelfflinscher Methodik einsetzt, wird man sich von der warm empfundenen, fast leidenschaftlich glühenden Bildanalyse besonders angesprochen fühlen. Das gilt vor allen Dingen von den Abschnitten, die den Lieblingshelden des Verfassers gelten wie Greco, Zurbaran und Goya. Außer diesen werden Velasquez, Ribera und Murillo feinfühlig und anschaulich zusammenfassend gewürdigt. Der zweite Teil über die „spanische Seele", das „spanische Formgefühl" in Figur und Nische, in „Linearismus und Frontalität" und über den „spanischen Rhythmus" führt zu tiefer schürfenden Problemen, zu denen Stellung zu nehmen wir uns bei leider bisheriger Nichtbekanntschaft mit dem Lande selbst heute noch versagen müssen, so nachdenklich die Untersuchungen über den „spanischen Charakterkopf" und die Auffassung des Heiligen, der Askese usw. sicherlich jeden Leser zu stimmen wissen. Ausgezeichnet ist das Abbildungsmaterial, das auch die Plastik prächtig berücksichtigt. N.

FRIEDRICH STAHL. ARICCIA BEI ALBANO

Glaspalast München